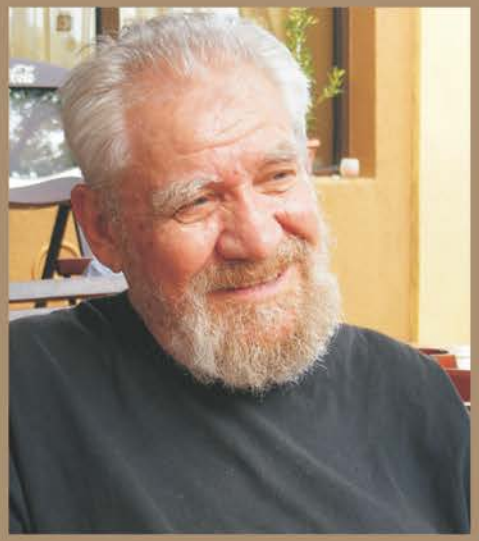

Cînd fata începe să se vaite de urît (și de rău) de se aude pînă la cer, ea își declară boala care este o deficiență psihică de moment, mai precis o isterie de angoasă. Urmează colaborarea obișnuită între pacient și analist, prin întrebarea pusă „profesional" de Maica Domnului: „Ce te plîngi (Măcie)? / Ce te văicărești?" Fata îi mărturisește exact și cu disperare împrejurările care au dus la starea de criză"

Petru Ursache

SERIA ETNO 3

ETNOFRUMOSUL | PETRU URSACHE

PETRU URSACHE

ETNOFRUMOSUL

SAU CAZUL MĂRIE

Petru Ursache

ЄTNOFRUMOSUL
sau Cazul Mărie

Pe coperta I: *Compoziție digitală* de Ștefan Arteni
Pe coperta IV: Petru Ursache, fotografie de Antoaneta Olteanu

PETRU URSACHE

ЄTNOFRVMOSVL

sau

CAZUL MĂRIE

Ediție revăzută de autor

PETRU URSACHE. Etnolog, estetician şi istoric literar. *Professor Emeritus* al Universităţii „Al.I. Cuza", Autor al volumelor: *„Şezătoarea" în contextul folcloristicii* (1972), *Poetică folclorică* (1976), *Prolegomene la o estetică a folclorului* (1980), *Eseuri etnologice* (1986), *Titu Maiorescu. Esteticianul* (1987), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade* (1993), *Etnoestetica* (1998), *Mic tratat de estetică teologică* (1999), *Cazul Mărie. Sau despre frumos în folclor* (2001), *Sadovenizînd, sadovenizînd... Studiu estetic şi stilistic* (2005), *Înamoraţi întru moarte. ErosPoesis la Cezar Ivănescu* (2006), *Antropologia, o ştiinţă neocolonială* (2006), *Etnosofia* (2006), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, ediţia a doua, revăzută şi dezvoltată (2008), *Mic tratat de estetică teologică*, ediţia a doua (2009), *Istorie, etnocid, genocid* (2010), *Bucătăria vie. File de antropologie a alimentaţiei* (2011), *Omul din Calidor* (2012), *Mioriţa. Dosarul mitologic al unei capodopere* (2013), *Etnosofia* (2013), *Etnoestetica* (2013). Îngrijitor a peste douăzeci de antologii şi ediţii critice, unele în colaborare cu Magda U.
Premiul de Excelenţă al Asociaţiei Scriitorilor Iaşi, Premiul *opera omnia* acordat de Revista „Convorbiri literare".

Se dedică Măriei-Magdalena,
într-adins.

CUVÂNT ÎNAINTE

Frumosul este o categorie fundamentală în gândirea şi existenţa colectivităţilor tradiţionale. Asociat cu ***binele*** *şi cu adevărul, care în oralitate înseamnă „lege", subordonează orice tip de activitate posibilă, de la simplul ceremonial cotidian al formulei de bineţe şi de salut, la marile ritualuri comunitare; de la îndemânarea cu care ceramistul aşează culori pastelate şi simboluri subtile pe suprafaţa de argilă, la interesul omului de a-şi împodobi casa cu obiecte de artă ce ţin de esteticul civilizaţiei rurale; de la grija rostirii alese (în împrejurări obişnuite, mundane, ca şi în forme poetice, în poezie, în proză, în specii cultice) la spiritul riguros şi exact care pătrunde în judecăţile de valoare. Frumosul categorial a găsit în săteanul de altădată un teoretician demn de invidiat. El a formulat câteva sentinţe simple şi precise, de tipul „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", pe care le-a instituţionalizat, adică a făcut să fie acceptate de întreaga obşte, şi le-a experimentat în practica artistică, precum şi în viaţa de zi cu zi. Legătura dintre teorie şi artă s-a păstrat permanent, una verificând-o pe cealaltă. Omul s-a înconjurat de forme frumoase pentru ca traiul să-i fie plăcut,* ***bine*** *rânduit şi* ***adevărat*** *Cine priveşte un interior ţărănesc aparţinând „tradiţiei clasice", cu aranjamente specifice de forme, de culori şi de simboluri, sau o locuinţă cu acareturi* ***plasate*** *în decor natural poate afirma liniştit că estetica ambientală s-a născut la sat. Orăşeanul a inventat sintagma „estetica ambientală" recent, abia după ce şi-a dat seama de realitatea ei şi în măsura în care .se integrează în ea în chip convenţional, artificial; pe* ***câtă*** *vreme săteanul avea conştiinţa că se instalase de multă vreme într-un asemenea spaţiu al frumosului, construit în chip natural.*

Nu rezultă că viața estetică a satului se reduce la ambiental. Frumosul cunoaște o asemenea întindere, o asemenea diversitate de aspecte, încât poate fi tratat într-o manieră nu departe de ***ipostazul*** *său din creația savantă. E aceeași problematică în altă gamă, în altă cheie. Se poate vorbi de o* ***teorie*** *a* ***frumosului,*** *cu tot ce decurge de aici din perspectivă speculativă: cadru conceptual, corelație cu alte tipuri valorice, de graniță ori subsumate;* ***originea frumosului și*** *a* ***frumuseții,*** *fie sub raportul unor ficțiuni mitice, fie sub acela al observației concrete; sau* ***întruparea frumosului*** *în diferite forme sensibile ale artei. Din păcate, nu există, deocamdată, o cercetare cuprinzătoare, monografică asupra acestei categorii estetice, care să aibă ca materie primă creația orală, așa cum s-au scris tomuri nenumărate pe terenul culturii savante. Este adevărat, mai fiecare scriitor de seamă a lăsat un articol – două în acest sens. Cu ani în urmă, asemenea materiale au fost adunate într-un volum antologic,* ***Frumosul românesc,*** *publicat de Rodica Șerb și Ioan Șerb (Editura Eminescu, 1977). Dar să se observe că puține aparțin esteticii propriu-zise. Majoritatea vizează expresia poetică, forma lingvistică, aspecte ale versificației, etc.*

În ce mă privește, am introdus în ***Prolegomene la*** *o* ***estetică a folclorului*** *(Cartea Românească, 1980) și în* ***Etnoestetica*** *(Institutul European. Iași. 1998), un capitol destul de întins pe care l-am consacrat categoriilor și în cadrul căruia* ***frumosul*** *ocupă un loc central. Problema va putea fi reluată ori stopată, după cum va decurge cursul științei. Numai știința care acționează ca o bursă de interese generale sau particulare impune prioritatea unei teme sau a alteia. În* ***Cazul Mărie,*** *cartea de față, m-a preocupat apariția frumuseții, pe care am socotit-o un* ***dar****. În direcția aceasta m-au îndreptat izvoarele documentare. Nu mă pot mândri cu vreo „contribuție" în domeniu, pentru că lucrurile se văd de la distanță. Firește, ele ar trebui dezvoltate, adunate, pentru a căpăta formă rotundă și pentru a reprezenta un punct de referință. Nutresc speranța că-mi vor urma forțe sporite și că ele vor duce la capăt ceea ce eu abia am început.*

Petru Ursache

Capitolul I
NAŞTEREA AFRODITEI

Frumuseţea este un dar al apei; în acest sens pledează marile mitologii ale lumii. La greci, Afrodita, zeiţa frumuseţii, s-a născut, după o celebră legendă, din spuma apelor mării, învigorate de sperma Zeului. Credinţa aparţine arhaităţii mitice, prin urmare unei epoci mult mai vechi faţă de generaţia înţelepţilor şi a filosofilor, începând cu pytagoreicii, continuând cu Democrit şi oprindu-se la Platon. Aceştia, în schimb, au fundamentat celebra teorie a elementelor, potrivit căreia întreaga existenţă se plămădeşte din combinarea, în diferite proporţii, a germenilor de *apă, foc, pământ* şi *aer.* Apa nu lipseşte, dovadă că speculaţia mitică şi meditaţiile filosofilor continuă, deocamdată, să fie unitare. Totuşi, conceptul de *apă* se diferenţiază sensibil de la Hesiod la Platon, cel din *Timaios.* La primul, semnifică temeiul, suflul genezic şi matern. La celălalt, este vorba de „seminţe" ale apei (nu de lichidul luat *grosso modo),* de închipuiri geometrizate, de arhetipuri. Varietatea formelor existente în cosmos (de la piatră la plantă şi de la aceasta la vietate) este determinată de varietatea proporţiilor de „seminţe" de *apă, de foc, de pământ* ori de *aer*, amestecate între ele. Focul este cel mai mobil şi „iute" dintre toate elementele. El se află într-o proporţie mai mare în om, fiinţă mobilă, caracterizată prin acte de voinţă şi gândire; în plantă predomină apa şi aerul. De aceea apa este transparentă în asemănare cu aerul, dar mai ales „curgătoare". Frumuseţea, în accepţiunea vechilor greci, şi-a păstrat atributele apei, prin aceea că se manifestă ca moliciune, instabilitate, chiar uşurătate. Dar cum *apa caută focul, şi frumuseţea,* ca moliciune,

caută opusul ei, adică virilul. De aici interesanta asociere, freudiană am spune, pe care antichitatea homeriană a întrezărit-o sub formă de legendă, în uniunea contradictorie dintre Afrodita şi Marte.

Nu trebuie să vedem o opoziţie de fond, ci de stil, între Hesiod şi Platon. Dacă ultimul îşi întemeiază concepţia cosmologică pe „seminţe" şi arhetipuri geometrizate (focul este triunghi ascuţit, de aici vioiciunea şi puterea de penetrare; pământul se înfăţişează în idealitatea lui metafizică sub forma pătratului, de unde statismul lui), înseamnă că se întoarce tot la apa primordială şi genezică, alăturându-se, în cele din urmă, înaintaşului său care a scris *Teogonia. Î*n sens hesiodic vorbea Mircea Eliade când afirma că apa tuturor începuturilor este încărcată de latenţe şi constituie premisa vieţii, a întrupării formelor: „Apele simbolizează totalitatea universală a virtuţilor: ele sunt *fons* et *origo...*"[1]. Formele care se nasc din apă nu rezultă ca urmare a unui proces de *devenire,* treptat şi dialectic; ele apar spontan şi misterios, ascultând de o voinţă suprafirească. Nu avansăm foarte mult în cunoaştere dacă ne mărginim la enunţul „Afrodita s-a ivit din spuma mării", pentru că reducem actul mitic şi sacru la anecdotică. Trebuie să ajungem la esenţe, aşadar să abordăm mentalul care a instituţionalizat credinţa despre frumuseţe. Nu avem date în legătură cu gândirea contemporanului lui Hesiod, grecul de rând. Dar putem muta unghiul de observaţie asupra Vechiului Testament, ca un reper posibil. În *Cartea Facerii* (cap. I, versetele 1-31), Dumnezeu, Iahve, încheie fiecare act genezic din cele şase zile cu mulţumirea de sine că „este bine". Iar la sfârşitul zidirii: „Şi a privit Dumnezeu toate câte a făcut şi iată erau bune foarte. Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua a şasea". Specialiştii în filologie clasică şi în arheologie biblică, pornind îndeosebi de la Vulgata, au dat de înţeles că expresia divină „este bine" (sau

[1] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul.* Traducere din limba franceză de Rodica Chira. Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 120

„erau bune foarte") poate fi echivalată cu „este frumos". Fapt sigur: Dumnezeu îşi contemplă opera la sfârşit, ceea ce presupune uniunea binelui cu frumosul. Se poate ivi o obiecţie, avându-se în vedere materiile genezice diferite, chemate, totuşi, să confirme una şi aceeaşi realitate: în Biblie acţionează Logosul, în *Teogonia* lui Hesiod acţionează *apa.* Nu-i nici o contradicţie aici. Scenariul mitic a rămas acelaşi. În Biblie, în al doilea verset, citim: „întuneric era deasupra adâncului şi Duhul lui Dumnezeu se purta deasupra apelor". Iată şi primul vers al *Teogoniei*: „Haos a fost la-nceput...". Să mai adăugăm că, şi într-o parte şi în alta, creaţia se săvârşeşte progresiv şi pe fragmente de timp mitic: „întâi" se desprinde lumina de întuneric, uscatul de ape, apar luminătorii, etc. Potrivit Bibliei, frumosul era dispersat în aşa fel, încât să cuprindă întreaga zidire. La Hesiod, Afrodita reprezintă un eveniment mitic particular şi simbolizează frumuseţea. Ea nu se găseşte peste tot, ca la evrei, ci întrupată într-o fiinţă divină, despărţită de zidire, de lucruri şi de oameni. Poate de aceea grecii au ajuns repede la o concepţie proprie despre frumuseţe, în sens teoretic şi livresc; vechitestamentarilor rămânându-le la îndemână înţelesul comunitar şi sacru, ca emanaţie a Logosului divin.

În dialogul *Timaios* al lui Platon, apa nu este o apariţie de sine stătătoare. Afrodita, născută din ape, se retrage din lume, aflându-şi locul printre zei. La ea se visează. Cum am mai spus, cititorul lui *Timaios* îşi reprezintă naşterea Afroditei (de data aceasta ca frumuseţe în sine) nu direct din ape, ci pe calea mediată a combinării elementelor primordiale: cele tari şi încete au în combinaţie majoritară elementul pământ; cele agere au la bază focul; cele moi, apa; imponderabilele îşi au temeiul în elementul aer. Peste tot dictează legea armoniei şi a proporţiei: „focul, apa, pământul şi aerul aveau într-adevăr urme ale propriei lor naturi, dar erau toate în starea în care e de

aşteptat să se afle orice lucru din care zeul lipseşte”.[1] Frumuseţea cunoaşte un nou înţeles odată cu *Timaios,* fără a se desprinde complet de tradiţie. Dacă „zeul lipseşte”, ea se constituie ca o realitate în sine prin combinarea de elemente în proporţie variabilă: apă, foc, pământ, aer (la asiatici se adaugă şi spiritul). Din perspectiva acestora, grecii au valorificat categoriile de ordine (focul = triunghi, pământul = pătrat, etc.), de măsură şi de armonie. Frumuseţea se afirmă ca o mărime geometrică, formală şi abstractă, identificabilă, la oameni, în lucruri şi în arte. În acest punct, grecii se aseamănă cu evreii; există, totuşi, o deosebire: zeul continuă să lipsească, întrucât Afrodita, cea născută din apele primordiale, se doreşte a fi mereu visată. Nostalgia paradisiacă sau întoarcerea la origini a fost totdeauna obsesia fără leac a omenirii. Să nu ne mirăm că Platon nu a formulat o definiţie a frumosului în *Hippias Major.* Visul nu se lasă uşor constrâns în concepte.

1. Tradiţia clasică

În epoca hesiodică şi mitologică, apa este singura răspunzătoare de naşterea frumuseţii. Nu cunoaştem „cauza” lui Eros, primul şi cel mai mare dintre zei, căruia i se supuneau toţi olimpienii. Dacă este să-i dăm crezare lui Hesiod:

> „Haos a fost la început, pământul cu largele-i coapse,
> Casă temeinică dat-a nemuritorilor care
> Au stăpânire pe culmea Olimpului plin de troiene.
> Tartarul întunecat, sub pământul cu drumuri întinse.
> Eros apoi, printre zeii nemuritori, cel mai gingaş/.../.
> Mândră fecioară se-ncheagă din spuma dusă de ape.
> Ea a plutit mai întâi spre ţărmul cel sfânt al Citerei,

[1] Platon, *Timaios,* Opere, VII. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993, p. 168

Iar de acolo plecat-a spre Ciprul cuprins între ape.
Unde-şi aşează lăcaşul răsar rădăcinile vieţii,
Sub ai ei paşi, şi-i numită de oameni şi zei Afrodita”[1]

Să reţinem că în acest pasaj apar două ficţiuni în legătură cu acelaşi mit al frumuseţii: prima îl vizează pe Eros ca divinitate unificatoare a binomului cosmic cer-pământ. El este înzestrat cu energie misterioasă, provenită probabil tot de la apa atotnăscătoare, ajutând lucrurilor şi fiinţelor să se apropie între ele după afinităţi. El îndeplineşte funcţia Logosului: „Haos a fost la-nceput”. Însă intervenţia sa aduce ordine şi armonie, cu alte cuvinte haosul se cosmicizează. Se ştie, cuvântul *cosmos* este un sinonim al frumuseţii. A doua ficţiune se referă la Afrodita ca formă vizualizată a frumuseţii (s-a şi născut din apă în chip evident, ca orice formă; nu învăluit, subtil, asemenea lui Eros), dar şi antropomorfizată. Tocmai de aceea i s-a rezervat un loc în Olimp, printre ceilalţi zei antropomorfizaţi. În schimb, Eros, după ce şi-a îndeplinit funcţia de transformare a haosului în cosmos, s-a adăpostit în mister, împreună cu celelalte elemente primordiale şi genezice. Noaptea, Cerul, Apa, Pământul, Aurora. Tot în mister s-au ascuns şi corespondenţii lui Eros din alte mitologii, anume Kama la indieni, Amor la italici, Dorul la urmaşii geto-dacilor. Aşadar, apa primordială este încărcată de latenţe, *fons* et *origo,* nu şi creatoare de ordine, de cosmicitate. Ea apelează la o forţă virilă” (în cazul grecesc, la Eros), care îndeamnă la uniune, armonizează, elimină disparitatea.

Apa este divinizată ca născătoare de forme, iar acestea, la rândul lor, au valoare morală: „este bine”. Aşa cum Dumnezeu reprezintă, după Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul, deopotrivă cauza binelui şi a frumosului, atribute estetico-morale, apa divinizată şi purtătoare de latenţe benefice face să se ivească

[1] Hesiod, *Teogonia,* Traducere, studiu introductiv şi note de Dumitru Burtea. Bucureşti, Editura „Univers”, 1973, p. 28

Afrodita. De aici cele două norme distincte ale existenţei frumuseţii, pe care le găsim în toate mitologiile de mare tradiţie:

a) *Frumuseţea ca dar.* Orice divinitate primordială şi întemeietoare îşi asumă răspunderea actelor genezice. De aceea se întrupează în atribute estetico-morale (Dionisie Pseudo-Areopagitul), izvorâte din prea plinul existenţei sale sau îşi prelungeşte fiinţa împrumutând propriul chip şi propria-i asemănare fiinţelor tutelate. Sub acest impuls genezic şi moral s-a născut Afrodita şi aşa trebuie înţeleasă propoziţia de la început, „frumuseţea este un dar al apei"; după caz, al focului. De altfel, toate artele, meseriile şi ocupaţiile au origini divine şi, ca daruri, au pornit de sus în jos. Este o idee cunoscută şi general acceptată de etnologi şi de mitografi, prezentă în dicţionare sau în tratatele de specialitate: „Bucătăria, medicina, vânătoarea, pescuitul, ceramica, ţesutul, sculptura în lemn, agricultura, artele în bronz şi în fier, scrierea, acestea au în comun faptul că originile lor sunt supranaturale şi mitice. Fiinţe divine, adesea muritori dotaţi cu puteri magice le-au adus umanităţii ca binefaceri. Istoria acestor arte – maniera în care ne-au parvenit – este fără îndoială una dintre principalele teme ale mitologiei mondiale".[1]

Concepţia relatată despre *dar* aduce un element nou faţă de teoria prea rigid deterministă şi sociologizantă dezvoltată de Marcel Mauss în cunoscuta sa lucrare *Eseu despre dar.* Citim: „Care este regula de drept şi de interes care, în societăţile trecute sau arhaice, face ca darul primit să fie înapoiat în mod obligatoriu? Ce forţă există în obiectul pe care îl oferim, forţă care îl determină pe cel ce primeşte să întoarcă darul la rândul său? Iată probleme de care ne vom apropia în mod special, amintind în acelaşi timp şi altele. Sperăm ca, printr-un număr destul de mare de exemple, să dăm un răspuns la această

[1] Detlef I. Lauf, *L'univers fantastique des mythes.* Presse de la connaissance, Pans, 1976, p. l21

problemă precisă şi să arătăm în ce direcţie se poate angaja un adevărat studiu al problemelor corelate. Vom vedea, de asemenea, spre ce noi probleme suntem conduşi: unele privind o formă permanentă a moralei contractuale, adică: modul în care dreptul real rămâne până în zilele noastre legat de dreptul individual; altele privind formele şi concepţiile care au guvernat întotdeauna, cel puţin în parte, şi chiar parţial, mai înlocuiesc încă noţiunea de interes individual."[1] Marcel Mauss angajează discuţia îndeosebi pe teren juridic şi social, de aceea înţelesul acordat *darului* mi se pare oarecum limitat. El porneşte de jos în sus, adică de la om la om (socio-juridic) şi de la om la Dumnezeu (mito-juridic), ceea ce scoate la iveală o serie de probleme extrem de complicate, pe care autorul francez le rezolvă magistral. De altfel, a creat şi şcoală în această direcţie. O cercetare demnă de semnalat şi apreciat în bibliografia românească o semnează Ofelia Văduva, *Paşi spre sacru* (Editura Enciclopedică, 1996), cu o bună orientare în bibliografia străină, cu disocieri utile între *dar, sacrificiu, ofrandă,* cu incursiuni instructive şi constructive în cultura noastră tradiţională. În discuţia ce urmează interesează direcţia de sus în jos a darului.

b) *Frumuseţea ca apariţie.* Beneficiind de latenţele originare şi genezice, frumuseţea se naşte spontan şi misterios (Afrodita). Nefiind condiţionată prin origine şi prin nimic, nimeni nu va da un răspuns exact de unde vine, care este utilitatea ei, în ce măsură cuprinde oameni, lucruri, arte. Ea *este* şi atât. „Vii din înalte ceruri sau ieşi din adâncime,/ O, Frumuseţe...".[2] Baudelaire, în acest vers celebru, o avea în vedere pe Afrodita ca amantă eternă a poeţilor, a iubitorilor de frumos dintotdeauna. Desigur, un etnosociolog ar schimba datele problemei, s-ar implica în întrebare cu concepte

[1] Marcel Mauss, *Eseu despre dar. În* româneşte de Silviu Lupescu. Studiu introductiv de Michel Bass. Iaşi, Institutul European, 1993, p. 38

[2] Charles Baudelaire, *Imn frumuseţii,* în *Florile răului.* Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 65

pozitiviste şi s-ar afla pe urmele unor răspunsuri concrete. Iată două dintre ele: dacă Afrodita se naşte spontan şi se arată în chip manifest, înseamnă că este o construcţie fantasmatică izvorâtă din mintea nevrozată a oamenilor primitivi, creatori de mituri, sau expresie a delirului poetic. Chiar versul citat din Baudelaire confirmă o stare nevrotică. Apoi: dacă frumuseţea este o plăsmuire subiectivă şi iraţională, ea iese din sfera darului, iar discuţia trebuie mutată în altă parte.

Mitul apei susţine un tip de frumuseţe autonomă, „fără concept", fapt posibil numai datorită caracterului dezinteresat al darului. Utilitarismul a apărut mai târziu, în epoca filosofilor, când frumuseţea a fost raportată la aspecte fizice, matematice şi analizabile. De la Pitagora la Platon şi chiar mai încoace, s-au căutat intens modalităţi de integrare a formelor frumoase în judecăţi clare şi distincte. Fie că purtau denumiri matematice *(ordine, măsură),* fie convenţionale *(symetria, decorum),* ele excelau prin teorie şi didacticism: o formă este frumoasă dacă părţile se armonizează între ele; sau dacă părţile sunt armonizabile cu întregul în care sunt incluse. Afrodita ca *apariţie* şi *dar* este o frumuseţe relevată şi spiritualizată, de aceea nu se supune gândirii canonizate. Aceasta este un tip de autonomie deplină, având corespondent doar în purismul profesat de Baudelaire.

2. Mitul apei

În oralitatea românească, imaginea frumuseţii ca *dar* şi *apariţie* poate fi întâlnită în categorii specializate, în descântec (cu formele subsumate sau corelate, *farmecul, vraja)* şi în colind. Sunt poezii ritualice dintre cele mai intens cultivate, iar faptul e semnificativ pentru a ni se lămuri funcţia magică şi religioasă a frumuseţii, cât şi locul preponderent pe care îl ocupă în practica obişnuită. Descântecul şi colindul au, totodată,

calitatea de a conserva credinţele mitologice. Această poezie magică şi religioasă oferă, în mare parte, baza documentară pentru reconstituirea unei mitologii autohtone, cu alte cuvinte, ne pune în contact direct cu cele mai autentice imagini ale tradiţiei îndepărtate. Vârsta lor, dacă este să ne raportăm la timpii mitici, se apropie şi se aseamănă cu cea a Afroditei, cum vom vedea îndată. Există şi alte categorii ale literaturii orale care pot fi invocate în privinţa vehiculării formelor frumoase, în spiritul unei conştiinţe şi ideologii comunitare. Ele vizează elemente disparate de portret ori de peisaj, introduse cu intenţie stilistică în ordinea compoziţiei. Descântecele şi colindele privesc, însă, aspecte mai largi şi de fond, în legătură cu geneza, funcţia şi chipul frumuseţii.

a) ***Ritualul închinării***

Un interesant descântec pe tema genezei frumuseţii, în spiritul lui Hesiod şi al Afroditei, îl conţine marea colecţie a lui Artur Gorovei, *Descântecele românilor.* Prezentăm textul în întregime, întrucât după el vom orienta multe alte exemple de acelaşi fel:

„Duminică dimineaţa m-am sculat,
la fântână am alergat.
şi acolo am văzut o corabie.
Dar în corabie ce era?
Era dragostea cu dragostele,
şi frumuseţea cu frumuseţile,
ochioasa cu ochii,
sprâncenata cu sprâncenele,
genata cu genele,
albeaţa cu albeţele,
roşaţa cu roşaţele,
mintoasa cu minţile.
Dragostea mă îmbrăca,

frumuseţile mă încingea.
Eu am cerut ochii şi mi i-a dat,
am cerut minţile şi mi le-a dat
am cerut roşaţa şi mi-a dat-o,
am cerut albeţele
şi mi le-a încredinţat mie.
Cum se alege soarele din toţi nourii,
aşa să fiu şi eu aleasă de toţi boierii
şi de toate cucoanele,
de toţi flăcăii
şi de toate domnişoarele.
Cum îi apa dimineţii
şi busuiocul de drăgălaş,
asemenea să fiu şi eu".[1]

Să reţinem următoarele elemente caracteristice: fata aleargă la fântână, într-o duminică dimineaţa. În primele două versuri sunt fixate timpul şi spaţiul mitice, adică momentul şi locul unde urmează să se producă transferul magic. Ele conţin şabloane pe care le găsim frecvent în majoritatea descântecelor şi farmecelor. Le întâlnim uneori şi ca îndreptar comportamental exprimat în mod manifest şi didactic. Spre exemplu, tot dintr-o lucrare a lui Gorovei: „Înainte de răsăritul soarelui, fata care merge să se spele la un izvor, să se spele din partea din care răsare soarele şi să zică: «După cum aşteaptă oamenii să răsară soarele, aşa să mă aştepte şi să mă dorească pe mine flăcăii»."[2] Este un fragment de farmec în proză ce poate sta la baza unei compoziţii de sine stătătoare. Spălatul ritualic trece drept un cod nelipsit în toate riturile (de familie ori calendaristice), la mesele comune, la aducerea darurilor, la împlinirea sacrificiilor. „Actantul participant la ritual, spune

[1] Artur Gorovei, *Descântecele românilor.* Studiu de folclor. Bucureşti, Imprimeria naţională 1931, p. 316-317
[2] Artur Gorovei, *Credinţi şi superstiţii.* Bucureşti, Librăriile „Socec" şi „Sfetea", 1915, p. l07

Constantin Eretescu, fie el activ (descântec), fie pasiv (colinde pluguşor, cântecul cununii, oraţii, cântece de zori, unele descântece) trebuie să treacă prin spălare rituală pentru a putea participa la desfăşurarea actului ceremonial. Dimpotrivă, neîndeplinirea actului ritual al purificării atrage după sine eliminarea din ceremonie".[1]

Soarele colaborează cu apa ca în cosmogonie. Într-adevăr, pentru astrul ceresc este un „început" (şi apa la rândul ei e curăţată, pentru că noaptea i-a permis întoarcerea la origini, adică a readus-o la potenţialul oceanului primordial), în sensul că se află pe punctul de a deschide cursul zilei. La rândul ei, apa ajută fiinţa să urmeze elementele (apa, focul-soare) într-un anume ritual socio-cosmic, deci să intre într-o nouă etapă de existenţă. Paralelismul situaţional înlesneşte transferul magic de tip imitativ: „aşa cum". A fost aleasă duminica, timp sacru şi totodată suport moral şi religios. De aici, de la fântână, loc predestinat „facerilor", fata pleacă fie la biserică, fie la horă, pentru a se mândri în faţa lumii adunate cu frumuseţile dobândite. Simbolul fântânii este acela al locului sacru, prin sinonimie cu oceanul cosmic de unde s-a născut şi Afrodita. Astfel, fântâna se alimentează direct de la sursă pe cale mistică şi-şi întăreşte forţele magice. În cursul zilei îşi pierde puterile latente, se profanizează; şi le recapătă după miezul nopţii, când se refac tainic ritmurile cosmice, odată cu odihna soarelui adăpostit în spatele Muntelui mistic. „Timpul şi spaţiul, experienţe mitice, afirmă un autor modern, fac corp comun cu sentimentul realităţii care se manifestă în ele şi prezintă astfel o anumită validitate ontologică. De aceea, în însăşi măsura în care fiecare comportă această viziune a plenitudinii, ele nu s-ar putea constitui ca variabile independente una de cealaltă, ca

[1] Constantin Eretescu, *„Faţa albă şi-a spălat".* „Revista de Etnografie şi Folclor", 1974, nr. l, p. 8

două axe de referinţă fără contaminare reciprocă. Regimul lor este unul de implicare constantă”.[1]

Comunicarea spaţio-temporală creează o dimensiune specifică a realului, şi anume „timpul sărbătorii”, al Duminicii, care dă speranţa de împlinire fiecărui individ din colectivitate. Superstiţia citată din volumul lui Artur Gorovei reglementează comportamentul mental al grupului. Ea nu are sens derizoriu, cum se încerca să se creadă, ci unul plenar, destinat să asigure funcţionarea unor mecanisme sociale. Spălatul ritualic se face după reguli stricte, relevă superstiţia. Tudor Pamfile ne dă şi el o informaţie utilă: „Un mănunchi mare de vrăji se fac la apa curgătoare, izvor sau fântână. O astfel de vrajă cuprinde două părţi: întâia priveşte spălarea de urâciunile date de vrăjmaşi, prin urmare, spălarea de „fapt”, iar a doua parte priveşte înfrumuseţarea chipului spălat”.[2]

Fata s-a dus la fântână să se spele ritualic pe faţă şi să adreseze apei cuvinte pline de patetism şi de iluzie, exact în momentul răsăritului de soare. Acolo are viziunea frumuseţii, cum am văzut, şi e pregătită s-o întâmpine: i se arată o corabie misterioasă, aducătoare de daruri minunate. Prezenţa corabiei lângă fântână (a sosit pe câmp, a zburat?) sau în fântână e greu de explicat. Dar în mit, sub forţa sacrului, geografia fizică trebuie judecată după alte criterii: ea se schimbă, capătă dimensiuni fantasmatice. În mit, nu realitatea geografică se află pe primul plan, ci realitatea umană. Geografia naturală cedează geografiei mitice. În textul citat, realitatea umană dictează ca fata să cunoască un fenomen de metamorfoză. Ea experimentează o secvenţă dintr-un rit de trecere, potrivit intereselor sale imediate şi în concordanţă cu mentalul colectiv.

---

[1] Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică.* Introducere în filosofie. Traducere de Lizuca Popescu-Ciobanu şi Adina Tihu. Timişoara, Editura Amarcord, 1996, p. 68

[2] Tudor Pamfile, *Vrăji de frumuseţe şi de „trecere”.* „Revista de Etnografie şi folclor”, 1997, nr. l-2, p. 61

„Realitatea geografică, susţine Georges Gusdorf, nu există prin ea însăşi, independent de realitatea umană. Noţiunea de univers, departe de a corespunde unui fel de joc al spiritului, acoperă un ansamblu de semnificaţii aproape vitale”.[1] Nu geografia concretă are semnificaţie, ci simbolismul mitic, faptul că vasul vine de departe. Ca mesager misterios şi asociat al apei, îndeplineşte o funcţie benefică şi se bucură de un statut privilegiat: aparţine sacrului. Fata primeşte darurile enumerate în farmec: dragostea, frumuseţea (roşaţa, albeaţa, genata), înţelepciunea, uşurinţa de a grăi ales. Cum mitologia noastră are un caracter misteric şi difuz (Lucian Blaga), ocolind discret imaginile antropomorfizate, am putea ortografia roşaţa, albeaţa, genata cu majuscule. Ele par divinităţi ale apei. Fiecare „întrupează” o calitate (roşul pur, albul pur, în sens arhetipal) şi configurează un portret ideal de frumuseţe. Portretistica tradiţională nu operează cu culori intermediare ori nuanţate. Ea preferă cromatismul fundamental, ca în *Mioriţa,* pentru că trăsăturile fizice şi morale sunt arhetipuri şi daruri ce nu se cuvine a fi alterate. Ele specifică noua condiţie a individului. Fata s-a împodobit la fântână, ceea ce echivalează cu o renaştere; s-a dus apoi la biserică sau la horă, două centre ritualico-religioase, spre a fi confirmată în noua ei existenţă.

Plecarea fetei la fântână respectă un cod ritualic mai mult sau mai puţin elaborat, însă obligatoriu şi devenit formulă introductivă şablonizată. Într-un descântec de dragoste din colecţia lui Nicolae Păsculescu (*Literatura populară*, p. 113-114), formula introductivă capătă următorul aspect:

„Duminică dimineaţa mă sculaiu,
în revărsat de zori,
La glas de cântători,
Cu cosiţele pline de flori.
Şiplecaiuşimersaiu,

[1] Georges Gusdorf, lucr. cit, p. 50

P'o cale, p'o cărare,
Spre soare răsare".

Fata mimează deja frumusețea („Cu cosițele pline de flori"), pentru că nu se cade să apară în fața apei neîmpodobită. Ea ajunge „la fântâna lui Adara,/ La pârâul lui Iordan", loc devenit în general mitizat în lirica magică și erotică. Importantă e fixarea în mit, de aceea nu a fost observată aparenta indecizie fântână/ pârâu. În alte variante întâlnim: „Pe cărarea lui Bogdan,/ La fântâna lui Adam" (Păsculescu, p. 127), sau: „Pe cărarea lui Traian,/ La pârâul lui Iordan" (S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri,* 1893, p. 75). Regula ritualică prevede ca deplasarea la locul ales, fântână, râu, izvor, să se facă în taină, altfel farmecul se transformă în contrariul său, adică în vrajă, iar frumosul în urât. Fata din descântecul lui Păsculescu nu a respectat interdicția, iar cine a văzut-o (frumusețea trezește invidie) i s-a pus împotrivă, adică i-a făcut *de fapt* sau *de urât.* Ea începe să se văicărească atât de tare, încât o aude Maica Domnului din cer, care îi sare în ajutor. Dialogul este și el șablonizat și a devenit formulă stilistică distinctă, atât în farmece, cât și în descântece:

„– Ce țipi? Ce chiriăi?
Cum n-oi țipa,
Cum nu m-oi văita,
Maică Precista?
Că câtă lume m-a văzut,
Toată lumea m-a urât!
Maica Domnului îmi răspundea
Și din gură așa-mi grăia:
Nu te teme, nu te-ntrista.
Scară de argint se făcea,
La mine se cobora".

Din acest moment începe ceea ce am putea numi zidirea frumuseții. Este un meșteșug mai complicat și nu-l face oricine, el comportând mai multe operațiuni simple, efectuate ritualic. În textul la care ne referim, Maica Domnului e meștera. Mai întâi o îmbăiază pe fată, și în fântână, și în pârâu (deci sunt amândouă prin apropiere), apoi o spală din nou pe tot trupul cu busuioc, floarea simbolică a dragostei. Astfel îndepărtează prin spălare, frecare, „curățire" efectele dăunătoare ale datului și făcăturilor puse la cale de dușmance. În sfârșit, munca de re-facere și zidire se încheie cu un portret ideal de frumusețe, întâlnit adesea în colindă, în legenda eroică ori în balada de curte feudală, unde este evocată figura fiului de domn, adesea frate gemelar cu o divinitate binevoitoare:

„Iar Maica Precista atuncia
De mâna dreaptă mă lua,
în pat de argint mă punea,
Și-mi punea pe piept,
Soarele cu razele,
Și-n spate,
Luna cu lumina,
Pe umerii mei,
Doi luceferei.
În cap îmi ridica steag".

Așa se naște frumusețea: ceea ce „se face" în cazul urâtului se desface întru frumusețe, cu unele adaosuri după un rețetar cunoscut. Este de bănuit că și înainte de acest act ritualic fata se bucura de unele înzestrări naturale. Nimeni nu le lua în seamă. Nicăieri în folclor nu se vorbește despre copii frumoși. Copilul este copil: ascultător, harnic, iubitor de părinți și de animale și atâta tot. Abia în perioada de trecere într-un nou stadiu de existență se simte nevoia de frumusețe și, totodată, este revalorizată personalitatea individului. Putem conchide că

frumuseţea are o semnificaţie socială. Ea se naşte ca dar de sus, fără ca actul să poată fi întors (fata nu-i aduce ofrande binefăcătoarei sale), deci este liberă de cauză, nu şi de scop. După ce şi-o însuşeşte, fata se duce direct la biserică ori la horă, pentru a le arăta semenilor că e vrednică să intre în mijlocul lor. S-a recurs, într-o primă fază, la legenda darului şi la serviciile terapeutice şi ziditoare; în a doua, la Maica Domnului, pentru a se găsi o cauză prestigioasă. Ultimele două versuri sunt puţin obişnuite, dar conforme cu realitatea poetică: „în cap,/ îmi ridica steag". Este un semn al trufiei, al siguranţei de sine, căci frumuseţea se arată orgolioasă, mândră, agresivă chiar. Din nou se face simţită uniunea contradictorie dintre Afrodita şi Marte, zeul războiului.

b) ***Descântec şi poezie***

Într-o altă poezie magică, de fapt, de făcătură (colecţia Păsculescu, p. 131-132), fata se duce la biserică după ce îndeplineşte ritualul cunoscut:

„Duminică dimineaţa m-am sculat,
La icoană m-am închinat,
La sfânta rugă că m-am dus,
Care cum m-a văzut, de rău că m-a gândit,
Uşile mi s-o închis,
Făcliile mi s-o stins,
Preoţii s-o dezbrăcat,
Şi eu a închina nu m-am închinat.
Acasă ducându-mă,
Plângându-mă şi văicărindu-mă,
Nimeni nu m-a văzut,
Nimeni nu m-a auzit,
Numai Maica Precista
M-a auzit, m-a văzut ş-a zis..."

Urmează dialogul, iarăşi cunoscut, potrivit căruia Maica Domnului, mereu disponibilă şi gata să intervină, o ia de mână pe pacientă şi o duce la apa binefăcătoare aflată „sus, mai sus”: alt tip de geografie spirituală şi mitică. Asemenea ficţiune a spaţiului se întâlneşte şi în colinde: „Sus la poarta raiului”, „Sub poalele cerului”, „Colo-n sus, mai în sus” ori în balade: „Pe-un picior de plai”. Maica Precista o spală pe fată „din cap până-n tălpi”, turnându-i apă direct dintr-o cofă de argint. Ea se curăţă de *răul* şi de *urâtul* pe care pizmaşele i le-au trimis pe cale magică, prin *dat* şi prin *fapt,* ca să devină neplăcută la port şi la înfăţişare. Fata este readusă la starea ideală şi repetă încercarea de a se duce la biserică. Dar mai întâi execută acelaşi ritual personal, adică se spală „pe ochi negri” şi se închină la icoane. Biserica i se deschide singură de astă dată, preoţii încep slujba special pentru dânsa, toată lumea cade în admiraţie, iar laudele nu mai contenesc; apoi i se construieşte un portret ideal în baza căruia să-şi găsească identitatea în cadrul grupului, puţin diferit însă de cel anterior:

„Goiţă de mătase că mi-a slobozit,
Ochi de şoim mi-a zidit,
Sprâncene de corb mi-a dat dăruitor.
Pe cap mi-a aruncat coroană împărătească
Şi mi-a dat faţă de împărătească,
Cinste de preotească”.

Repetiţia este, fără îndoială, plictisitoare şi încarcă adesea compoziţia cu secvenţe ritualice, enumerări, grupuri prea întinse de versuri, portrete stilizate, peisaje mirifice, oraţii şi laude. Dar ea ţine de esenţa acestui tip de ritual magic. În descântecele vechi, unde structura clasică este mai bine conservată, se respectă o anume simetrie numerică, justificată de rezolvarea conflictuală. Seria numerică se cere dusă până la capăt, nu repetată, pentru că propune o alternanţă de

ermetizări şi decriptări. În folclorul oriental, există basme despre vrăjitori unde aceştia îşi încearcă puterile pe calea metamorfozelor. Fiecare dintre protagonişti îşi urmăreşte adversarul până când comite o greşeală de moment ori epuizează toate posibilităţile de camuflare. În oralitatea românească există o istorioară culeasă de Mihai Lupescu şi intitulată *Povestea mâţei.* Este vorba de o variantă a legendei potopului biblic, în care protagoniştii din textul clasic sunt înlocuiţi cu Adam şi Eva. Diavolul află de la femeie că Adam, sfătuit de Domnul, face o corabie pentru a-şi salva gospodăria şi vieţuitoarele de potop. Eva, infidelă, pretinde să i se facă loc în corabie şi „şarpelui casei", aducător de noroc şi de pace. Pentru că diavolul, în chip de şarpe, încearcă să scufunde corabia, Adam aruncă după el o mănuşă. Mănuşa se preface în pisică; şarpele ia şi el chipul şoarecelui, iar pisica îl mănâncă.

Descântecul nu este o istorioară glumeaţă, perfect accesibilă, ci una tragică şi ermetică. Este *tragică* pentru că bătălia pentru frumuseţe se dă cu îndârjire, între puteri ireconciliabile, între forţe benefice şi forţe malefice. Fiecare doreşte exterminarea celuilalt, întrucât binele se declară adversarul neîmpăcat al răului, iar pe alt plan, al corespondenţelor, frumosul nu acceptă afirmarea agresivă a urâtului; şi este *ermetică* pentru că nu narează cursiv *naşterea frumuseţii* ca dar al apei. Din cauza puterilor negative ale răului, nu ale apei (opoziţia indirectă este frumos – urât, nu apă – urât), descântecul inventează o serie întreagă de echivocuri („La fântâna lui Adam", „La pârâul lui Iordan"), repetă itinerariile în montaje variabile, utilizează tehnici având funcţii asemănătoare cu metamorfozele din naraţiunile amintite. Se cunosc poezii magice cu o stilistică mai puţin alambicată. Ele au suferit un fenomen de destructurare şi de literaturizare, de aceea se citesc cu interes estetic. Un farmec din colecţia citată a lui S. Fl. Marian poartă titlul, semnificativ ca poezie, *Chemarea apei rouroase.* Iată-l în întregime:

„Apă, apă rouroasă!
Fă-mă mândră şi frumoasă
Ca grâul ales pe masă,
Ca sfântul soare
Când răsare,
Ca busuiocul când e-n floare.
Câtă dragoste-i pe lume
Toată s-o pui pe mine-anume.
Câţi feciori că m-or vedea
Eu lor dragă le-oi cădea.
Câţi bătrâni m-or auzi
Cu cuvântul m-or cinsti".

Textul se pretează mai curând la o analiză literară decât la una specifică descântecului (farmec, mai bine-zis, cu puternice elemente de incantaţie). Simboluri mitice, scenariu ritualistic, gestică magică, limbaj aluziv? Nimic din toate acestea. Dacă n-ar figura alături de vrăji şi de farmece, uşor de recunoscut după schema îndătinată, am fi tentaţi să-i atribuim un autor. Analiza literară ar reţine următoarele elemente distincte: 1. O compoziţie lirică formată din două părţi perfect simetrice, din câte şase versuri fiecare. Prima parte este o rugăciune păgână adresată apei, asemenea incantaţiilor care invocă soarele ori codrul. Ca modalitate de poetizare se foloseşte comparaţia simplă: se apelează la elemente din natură, obişnuite în literatura populară, pentru realizarea unui element fizic de frumuseţe. 2. Partea a doua a poeziei este o autourare şi se structurează în baza unui singur element stilistic, repetiţia, care angajează succesiv câte două versuri. Dacă prima parte construieşte un portret fizic, a doua realizează unul moral, procedeu obişnuit în poezia orală de dragoste. 3. Cuvântul *frumuseţe* atrage spre sine întreaga sarcină semantică a primei părţi, iar *dragoste* împlineşte acelaşi rol, în a doua. Unitatea

ideatică a întregului text este asigurată de înrudirea până la sinonimie a celor două cuvinte suport, *frumos* şi *dragoste. În* poezia erotică propriu-zisă, se întâmplă ca unul să-l înlocuiască, după caz, pe celălalt. În asemenea situaţii se foloseşte, de asemenea, paralelismul semantic. 4. Doar prozodia diferenţiază foarte vag cele două segmente: structurile metrice nu sunt aceleaşi peste tot, fapt explicabil datorită desincretizării şi tendinţei noastre de a aplica „ritmarea naturală"; rimele apar realizate în primul segment şi eşuate în al doilea. Cu excepţia organizării strofice, structura metrică şi concordanţa privind rimele trebuie considerate supravieţuiri ale formelor arhaice.

Prezentarea etnografică a textului *Chemarea apei rouroase* o găsim într-o notiţă explicativă, aparţinând lui S. Fl. Marian: „Fata care voeşte să fie numai decât iubită se scoală în ziua de Anul Nou sau Sân-Vasile disdedimineaţă, până a nu răsări soarele; se îmbracă cu hainele cele mai nouă, mai bune şi mai curate ce le are, şi ducându-se la un izvor sau la o apă curgătoare din apropiere rosteşte cuvintele mai sus arătate. După aceea, spălându-se pe mâini şi pe obraz, se întoarce acasă, căutând în acelaşi timp ca nimenea să n-o vadă, căci văzând-o farmecul n-ar avea nici un efect". Înţelegem acum cât de severă era interdicţia impusă fetei care se ducea la izvor ori la pârâu, pentru a cere să fie înfrumuseţată. Apa mitică oferă darul cu generozitate, iar potenţele sale sunt inepuizabile şi se cuvin finalizate. Însă devine o grea problemă păstrarea darului intrat în posesia cuiva. El poate fi pierdut din neatenţie. Pentru recuperare, se apelează la un ritual mult mai elaborat, care cheamă personaje adverse şi stări conflictuale tensionate. Cererea fetei din farmecul lui S. Fl. Marian se află în firea lucrurilor, de aceea ea rosteşte o incantaţie simplă, protocolară şi frumos ornată. Asemenea secvenţe ritualistice se apropie de poezia autentică. Textul care urmează pare un fragment de descântec, între *vrajă* şi *făcut.* Culegătorul a găsit de cuviinţă (şi nu a greşit) să-l introducă într-o colecţie de poezii autentice de

dragoste. Fata prinde ea însăşi meşteşugul vrăjitoriei, imitându-le în planul ritualismului erotic pe babele profesioniste; dragostea este şi ea un fel de eres:

„Ce-am făcut eu nu desfac,
C-am făcut ce mi-a fost drag.
Ți-am dat vin din trei pahară,
Să nu vezi ca min-o ţară;
Ți-am dat vin din trei uiegi,
Ca min' alta să nu vezi".[1]

Dar cu aceasta intrăm în alt domeniu, acela al liricii erotice populare, ceea ce depăşeşte sfera de interes a problematicii frumosului. Este adevărat că ele se completează, cum s-a văzut şi din analiza farmecului cules de S. Fl. Marian, însă nu ne permitem, deocamdată, să deschidem un capitol special. Problema liricii erotice va mai fi, totuşi, luată în discuţie.

c) *Sărbătorescul*

Frumuseţea cheamă *sărbătorescul* pentru că ea reprezintă o încununare de virtuţi ce au nevoie de un cadru ritualizat ca sa se manifeste corespunzător intereselor individuale şi de grup. În basme, în oraţii de nuntă, în cântece, fata este slăvită ca o împărătească şi, o dată cu ea, şi frumuseţea. Mirele înscenează peţitul ca pe o vânătoare regală: în timpul cununiei, mireasa devine vedeta zilei; toată comunitatea dă onoruri mirilor, ca şi cum ei ar fi stăpânii obştei şi ai lumii. *Nunta Zamfirei* şi *Călin (File din poveste)* reprezintă, în fapt, o perfectă reconstituire a sărbătorescului marital. Bucuria momentului care cuprinde toată creaţia, strălucirea podoabelor, gestica solemnă şi ritualizată, freamătul continuu vestind până departe în lume unicitatea evenimentului, toate acestea nu sunt reale şi ar fi o

[1] *Folclor din Transilvania,* 1, Ediţie îngrijită de Ioan Şerb. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 233

nebunie să le căutăm în vatra satului, cum au încercat s-o facă adversarii sămănătorismului, neglijând total ori dispreţuind simbolica elaborată a tradiţiei. Elementele sărbătorescului: *podoaba, culoarea, fastul, darurile, ceremonialul, cuvântarea grandilocventă, masa comună* nu sunt invenţii gratuite şi nici fantasme, ci forme de limbaj şi coduri comportamentale îndelung experimentate, destinate să proiecteze celula umană în ordinea mitului. Orice ritual de iniţiere şi de trecere înseamnă integrare sau situare în existentul cosmic. Uniunea cu „dincolo", a viilor cu morţii, refacerea totalului obştei nu se realizează decât în momentul în care fiinţa însăşi îşi asumă un anumit comportament şi sistem de semne convenţionale de recunoaştere. Ca şi moartea, nunta este o liturghie, o transsubstanţiere, un salt de la cantitate la calitate; aşadar, un moment de mare încordare sufletească, angajând nu numai individul, ci întregul corp social, cu toată existenţa sa spaţio-temporală: „Viaţa festivă, ni se spune, este viaţa prin excelenţă, viaţa exemplară care dă sens vieţii cotidiene. Ceremonia se prezintă, din acest punct de vedere, ca un stil de viaţă. Comportamentul sărbătoresc este un comportament ritual, definit printr-un cod al tradiţiilor foarte precis. Timpul sărbătorii cere aplicarea unei etichete imperioase. Oamenii se îmbracă mai îngrijit. Se foloseşte un anumit limbaj, care nu este cel uzual, ci unul care implică formule particulare. Se mănâncă anumite mâncăruri. Oamenii fac anumite plimbări, iau parte la anumite jocuri, la anumite dansuri. Se asistă la anumite ceremonii religioase. Expresia sentimentelor, sau mai curând realitatea acestor sentimente, este dată din afară de chiar sensul ceremoniei, care este un comportament global al societăţii ca mediu.

Sărbătoarea, promovarea ontologică a comunităţii, corespunde aşadar unei promovări analoage a fiecărui individ. Dacă sărbătoarea reprezintă jocul social al mitului, ea impune fiecăruia dintre participanţi un rol de erou mitic. Altfel spus,

sărbătoarea îi substituie individului obişnuit un personaj definit prin situaţia sa în constelaţia ritualului. De altfel, nu pentru că noţiunea de joc ar presupune un soi de trişare. Sărbătoarea face apel la o sinceritate nouă. Ea dezvăluie posibilităţi nefolosite. Ea îl ajută pe om să se descopere prin intermediul măştii pe care i-o impune. Omul, costumat în personajul său, are acces la un nou sentiment al fiinţării sale în univers, prin conştientizarea funcţiilor în ansamblul social. Nimeni aici nu îşi este suficient, fiecare se afirmă în colaborare cu ceilalţi. În această privinţă, sărbătoarea se constituie ca o reprezentare fără public. Toată lumea joacă pentru toată lumea.[1]

Fragmentul decupat din *Mit şi metafizică* de Georges Gusdorf pare scris special pentru confirmarea următorului colind sărbătoresc de fată (Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal,* 1914, p. 125-126):

„Pleacă-şi d'Ana prin grădină,
Cununa de vinețele!
Prin grădină, la fântână,
Cu cişmele tropotind,
Cu rochiţa vânt trăgând,
Măneci largi boare făcând,
Cercei galbeni zbârnâind;
Cu mâinile ca rujile,
Cu boatele ca florile,
La fântână a sosit,
Apă-n botă şi-a luat;
Şi-n botiţă şi-n vedriţă...".

Cu unele mici modificări de decor, acest pasaj de colindă transcrie introducerea cunoscută din descântece ori din farmece. În alte colinde, fata iese din casă doar ca să se „plimbe"

[1] Georges Gusdorf, lucr. cit., p. 74-75

prin grădină, deci să se situeze în sărbătoresc, să joace propriul rol, cum ar spune Gusdorf. În fapt, se pune în scenă un joc festiv de societate ca în *Rodica* lui Alecsandri: trei juni „ca trei păuni", prin urmare intraţi şi ei în sărbătoresc, o întâmpină ceremonios pe fată; ea joacă surprinderea şi emotivitatea, specifice momentului: „Ruja-i arde în cosiţă./ Apa-i joacă în vedriţă". Tinerii o solicită, după cum urmează: primul îi cere „măr din sân". Simţind aici o aluzie care dăunează regulii jocului, ea se mânie şi-l blestemă; al doilea îi cere inelul de pe deget. De data aceasta, fata mimează blestemul, spunând: „Petrece-te-ai prin dânsu',/ prin dânsu' ca degetu'", ceea ce echivalează cu o urare. Transpusă în lirica erotică, urarea vizează portretul ideal de frumuseţe: „Înalt şi subţirel,/ Tras ca prin inel". Cel de al treilea iese câştigător în jocul eliminărilor, întrucât cere „cununa de vineţele" pe care fata o purta pe cap ca simbol al disponibilităţii maritale. Urarea face parte şi ea, prin urmare, din categoria sărbătorescului. Este o proiecţie în viitor şi în utopie. Paul P. Drogeanu (care a întreprins, la noi, cea mai temeinică cercetare asupra sărbătorescului) are dreptate când afirmă că: „Modelarea viitorului prin trăirea urării se obiectivează ca aducere a lui în prezentul trăirii o dată cu efervescenţa sărbătorescului".[1]

Sărbătorescul infirmă categoric teoria lui Hans Neumann despre „bunurile căzute". Cum observă şi Georges Gusdorf, elementele sărbătorescului, instrumentate scenic, ţin de conştiinţa mitică şi comunitară căreia i se integrează toate categoriile sociale ale aceleiaşi colectivităţi etnice. Occidentul şcolit, pe care îl avea în vedere autorul german, nu făcea nici el transport de cultură de sus în jos. El începuse să se elibereze de „conştiinţa mitică" încă din Renaştere, cel puţin se angajase pe calea „conştiinţei raţionale" şi individualiste. Acestor două orizonturi culturale şi modalităţi de gândire („conştiinţa mitică"

[1] Paul P. Drogeanu, *Practica fericirii,* Bucureşti, „Editura Eminescu", 1985, p. 97

şi „conştiinţa raţională”), perfect delimitate stilistic şi categorial, le este destinat ori să se separe total până la eliminarea unuia dintre ele (cum s-a şi întâmplat în Apus) ori să se unească într-o sinteză originală, ceea ce s-a şi produs în anumite spaţii ale culturii europene şi mondiale.

3. Legenda Focului

Este cunoscută incantaţia selectată de Lucian Blaga în antologia sa de literatură populară, ilustrativă pentru funcţiile magice ale limbajului poetic: „Sfinte Soare,/ Sfinte Domn mare”. Textul acesta, oricât ni s-ar părea de unitar la lectură, se constituie şi el din două segmente distincte. Prima parte este o *vrajă* ce se precizează cu versul „Eu nu ridic vânt de la pământ”; se încearcă un exerciţiu de magie imitativă. Versurile următoare: „...Ci cercul tău/ În capul meu,/ Şi razele tale/ în genele mele” schiţează un portret de frumuseţe pe care subiectul şi-l însuşeşte în virtutea unei autorităţi proprii dar, mai ales, cu îngăduinţa astrului. Partea a doua repetă formula introductivă şi reprezintă un farmec:

„Sfinte Soare,
Sfinte Domn mare,
Cu patruzeci şi patru de răzişoare;
Patru ţine-le ţie,
Patru dă-mi-le mie
Două să le pun în spinare
Şi două în umerii obrajilor”.

Ca şi apa, soarele este, în această serie de farmece, aducător de *dar:* frumuseţea se naşte şi din soare. De aici o categorie de comparaţii, în lirica erotică ori în basm, având soarele ca termen de referinţă; ca în formula şablonizată, tot pe

bază de comparaţie, „frumoasă ca ruptă din soare”. Ultimele trei versuri din antologia lui Blaga, „La toţi feciorii să par/ Cireş de munte înflorit,/ Cu mărgăritar îngrădit”, încearcă o nouă proiecţie a portretului, dar şi o autourare, comună colindelor şi poeziei magice din sfera descântecului. Deşi cuprinde numai câteva versuri, textul pune în mişcare mai multe tipuri de stări sufleteşti, forme imagistice, gesturi ritualice (dovadă circulaţia intensă a verbelor sugerând gestică adecvată), simboluri numerice, asigurând întregului transparenţă şi fluiditate. La nivelul compoziţiei este vorba de asocierea vrăjii, a farmecului şi a oraţiei, într-un cuvânt, a unor experienţe lirice diverse şi nuanţate. Să comparăm, pentru verificare şi generalizare, textul lui Blaga cu prima *vrajă* din colecţia lui S. Fl. Marian, care începe cu versul „Eu scutur parul”. Acolo pasiunile sunt dinamice, dezlănţuite, zgomotoase; la Blaga, deşi compoziţia se structurează din izvoare diverse, stările sufleteşti sunt potolite, nuanţate. De aici regula: când vrem sa cunoaştem specificul fenomenului liric, elementele componente, ritmurile şi accentele care-i dau intonaţia, se cuvine mai întâi să diferenţiem cazul de caz. Cele două exemple în discuţie, deşi se află sub acelaşi regim al poeziei magice, nu se înscriu în aceeaşi tonalitate. Important pentru structura liricului de esenţă orală ni se pare faptul că *efectul de nuanţă* are loc chiar în interiorul unor specii ritualice violente, de regulă, şi zgomotoase. *Sfinte Soare* (Blaga) se compune din blocuri lirice eterogene la origine, însă actul modelator le-a adus la aceeaşi tonalitate, le-a domolit.

Se infirmă teoria lui B. Croce despre aşa-zisul caracter rudimentar al liricii populare. Autorul italian era convins că poetul anonim n-ar fi capabil să traducă în „expresie lirică” clocotul sentimental şi, cu atât mai mult, să-i dea „tuşă”, să-l potolească; i-ar lipsi experienţa şi fineţea lucrului. De aceea, după părerea sa, poezia populară nu poate fi luată în serios pentru că îi lipseşte perfecţiunea estetică: „în vremurile neşlefuite şi agreste, cântul poeziei se înalţă totuşi, ba chiar sunt unii care, exagerând,

au afirmat că poezia nu are altă condiţie socială mai prielnică decât barbaria; în asemenea timpuri însă literatura nu înfloreşte, pentru că, dacă ar înflori, acele timpuri ar atinge, odată cu ea, condiţia opusă – cea a civilizaţiei”.[1] Autorul îi vizează pe Vico şi pe Goethe, cei care au elogiat timpul arhaic, natural şi sacru din existenţa omenirii. Nu este cazul să intrăm aici în amănunte în ce priveşte condiţionarea poeziei de civilizaţie. În primul rând, pentru că poezia nu este un aspect al civilizaţiei, ci al culturii; în al doilea rând, dacă ar fi să mitizăm civilizaţia aşa cum o face esteticianul italian, ar trebui să ne aşteptăm ca înflorirea maximă a poeziei să aibă loc în epoca hipertehnicizată de după al doilea război. Realitatea demonstrează contrariul. De altfel, nici B. Croce nu era convins până la capăt de propria-i afirmaţie, dovadă pasajul contradictoriu: „Chiar şi în exprimarea şi conversaţia cotidiană se poate vedea, dacă suntem atenţi, cum, în fluenţa lor vie, sunt înnoite şi inventate, prin harul imaginaţiei, mereu alte cuvinte, şi cum înfloreşte însăşi poezia, o poezie cu tonalităţile cele mai variate, severă şi sublimă, gingaşă, graţioasă şi surâzătoare.[2] Asemenea înaintaşilor săi iluminişti, dar mai ales în acord cu Hegel care l-a îndemnat să aibă rezerve în legătură cu poezia epică (întrucât aceasta n-ar da satisfacţie spiritului absolut să se dezvolte în deplină libertate), B. Croce credea că poezia populară, în totalitate, ar fi un fragment rudimentar din natură, brută, nepătrunsă de fiorul modelator al spiritului. Nu mai este cazul să constatăm că problema nu trebuie pusă astfel. Pe de altă parte, în anumite cazuri are, poate, dreptate; generalizarea, însă, e de neacceptat.

O variantă a incantaţiei despre care a fost vorba, mai puţin realizată poetic, o găsim în colecţia lui S. Fl. Marian. Folcloristul mărturiseşte că textul i-a fost comunicat de „ilustrul nostru poet V. Alecsandri”; de aceea îl şi reproducem în întregime:

---

[1] Benedetto Croce. *Poezia,* Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii. Traducere şi prefaţă de Şerban Stati. Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 52

[2] Bennedetto Croce, lucr. cit., p. 39

„Răsai soare,
Frăţioare
Cu 44 raze arzătoare.
Patruzeci ţine-ţi-le,
Patru mie dă-mi-le;
Două-n frunte,
Mai mărunte,
Două mai scânteietoare,
Peste ochi şi ţâţişoare.
Soare luminos!
Cât eşti de răzos,
Cât eşti de frumos,
Aşa să fiu şi eu de frumoasă,
Răzoasă,
Luminoasă,
în ochii mândrului meu,
Peţi-mi-l-ar Dumnezeu!”

Aici există o singură modificare de compoziţie: lipseşte partea întâi a incantaţiei, corespunzătoare vrăjii; ca urmare, avem de-a face cu un farmec ce se încheie cu o urare, în rest, aceeaşi ipostază a soarelui dătător de frumuseţe, aceleaşi portrete, aceleaşi sisteme de comparaţii, ceea ce dezvăluie, la nivelul variantelor, un puternic fond de gândire imaginativă ancorată în realitatea sătească. Într-un alt farmec, *Chemarea soarelui,* înclinat puţintel spre vrajă, astrul ceresc este rugat să nu răsară peste munţi, ape şi case, ci să trimită cele patruzeci şi patru de raze să lumineze chipul fetei. Textul continuă în direcţia sărbătorescului, pe acelaşi portativ al comparaţiilor:

„Cum te întorci, tu, sfinte soare,
La împăraţi, la-mpărăţitori.
Aşa să se întoarcă şi la mine
Fete, bărbaţi şi feciori”.

Acelaşi sărbătoresc îl dezvoltă şi un farmec din colecţia citată a lui Nicolae Păsculescu, intitulat *De dragoste* (toate farmecele sunt de dragoste şi pornesc din iniţiative feminine). Versurile iniţiale sunt: „Soare, soare, sfinte soare,/ Eu mă rog sfinţiei tale,/ Să-mi dai trei raze...". Sărbătorescul nu are numai o semnificaţie exterioară, cu intenţia de a cosmiciza chipul omului, ci şi una interioară, morală. Sociabilitatea însăşi reprezintă o latură a sărbătorescului. Nu sunt suficiente frumuseţea şi bunătatea pentru situarea individului în planul valorilor. Acestora trebuie să li se adauge şi girul semenilor, în plan familial şi social. Fiinţa este astfel recuperată în spiritul utilitarismului. Sărbătorescul validează deopotrivă frumosul, binele şi utilul, categorii definitorii ale comportamentului uman. Ne amintim că şi Socrate, atunci când se afla pe urmele frumosului împreună cu Hippias Major şi-l interogau împreună identificându-l în „potrivire", în armonie ori în „ceva" plăcut văzului şi auzului, a reţinut comportamentul social. Ei încercau să cadă de acord asupra faptului că un individ are şansa să întrupeze frumosul, dacă ajunge momentul în care să fie înconjurat de o familie iubitoare şi să se bucure de respectul concetăţenilor. E un exemplu de asocierea sărbătorescului cu sociabilitatea.

4. Legenda celor trei meşteri

Pe lângă frumuseţea ca dar al elementelor primare, *apa şi focul,* etnologia mai consemnează o sursă genezică, acea a făurarilor magici. Nu sunt zei, divinităţi, ci personaje misterioase, ridicate din rândul oamenilor şi înzestrate cu o anume *pricepere,* fie pe cale naturală, fie ocultă. În general, mentalul etnografic înconjoară cu oarecare aură de legendă pe orice ins din comunitate, recunoscut prin îndemânare deosebită într-un meşteşug de utilitate curentă: fierărie, olărie etc. Se crede că posesorul unui asemenea *dar* are legături misterioase

cu forţe suprafireşti. De regulă, demoniace. Copiii se strâng roată în jurul omului şi-i urmăresc cu mare interes lucrarea, iar femeile fac cruce şi pleacă repede, uluite. Oamenii mai aşezaţi îl privesc şi ei cu mirare şi nu le vine a crede. Cum mirarea înseamnă primul impuls al întrebării în drumul spre cunoaştere, după spusele lui Aristotel din *Metafizica,* se creează premisele ori pentru fabulaţie, ori pentru judecată. Probabil aşa se explică trecerea unui fapt concret în legendă (Van Gennep). Iar dacă se întâmplă ca meşterul să fie străin, un călător, un mesager de departe, legenda a şi prins contur.

Există în folclorul românesc o povestire hazlie care explică de ce nemţii sunt foarte buni meşteşugari, cu aplicaţie la tehnică. Diavolul, se spune, ia în fiecare an câte trei pui de neamţ şi-i ţine în subterane, să facă ucenicie. După aceea, umple lumea cu ei. Iată de ce meşterul provoacă în mediile arhaice sentimente diverse**:** teamă, dar şi respect. Totdeauna asemenea fiinţe s-au bucurat de mare preţuire în colectivităţile rurale, dovadă şi formula paremiologică: „meseria e brăţară de aur". „Fierarul este temut pentru că nu părăseşte niciodată satul. Din fierăria lui, el aude totul, ştie totul, dând impresia că e peste tot în acelaşi timp. Manipulează fierul şi focul, atribute ale diavolului în anumite provincii, ca Berry, de exemplu, i se atribuie puterea de a vindeca, ciocăneşte splina sau opreşte convulsiile, daruri dobândite o dată cu secretele meseriei.

Mai sunt şi alte meserii care trezesc suspiciuni. Cum ar fi croitorul în Chaiente, din cauza contactului său cu femeile, frânghierul, în Berry, a cărui imagine se leagă de tradiţia sforilor spânzurătorii. Dar, în toate regiunile Franţei, toate meseriile sezoniere, tăietorul de lemne, bătătorul de cânepă şi, în general, oamenii în trecere, negustorii ambulanţi, ţiganii, cerşetorii, contrabandiştii făceau obiectul suspiciunilor".[1]

[1] Robert Muchembled, *Magia şi vrăjitoria în Europa.* Din Evul Mediu până astăzi. Traducere din franceză de Maria şi Cezar Ivănescu. Bucureşti, Humanitas, 1997, p. 287

Aşadar, fierarul „ciocăneşte" şi „vindecă". Este observaţia cea mai simplă pe care o poate face cel aflat în priveală. El bănuieşte aici puteri magice. Într-un descântec „de inima rea" (Gorovei, 336), bocăneala – ciocăneala are darul de a readuce, mistic, starea de normalitate: „– Moşule, ce ciocăneşti,/ ce bocăneşti?/ – Nu ciocănesc,/ nu bocănesc,/ inima lui cutare o plămădesc". Metalurgia alchimică (Mircea Eliade) avea funcţii diverse, mistice (transformarea metalelor inferioare în aur), medicinale, estetice.

Despre trei făurari de frumuseţe este vorba în colinda ce urmează (Păsculescu, *Colind de fată mare,* p. 54). Textul pune în scenă un peţit, ceea ce presupune un ritual elaborat după regulile sărbătorescului. Părinţii băiatului, asumându-şi, conform mentalului de basm, rolul de împăraţi, trimit o solie în Ungaria să aducă de acolo „trei zugravi, trei meşteri mari". Urma ca aceştia să confecţioneze echipamentul festiv al tânărului pentru vânătoarea rituală. Aici apare ceea ce numesc Mircea Eliade şi Heinrich Zimmer „mitul străinului", adică al personajului încărcat de mister şi care, tocmai de aceea, inspiră credibilitate. Munca faurilor mesageri este o simplă bocăneală („Ciocăneşte, bocăneşte"), adică o ritmică magică de ciocane, ca în atelierele alchimice. Împinsă de curiozitate, fata, selectată misteric pentru joc şi sărbătoresc, se furişează de prin vecini să vadă ce se întâmplă. Trei scântei sar pe ea relevându-i ursitul şi, totodată, făurindu-i chipul de mireasă.

Astfel, aşa cum pentru fată unul dintre semnele sărbătorescului marital îl constituie scena jucată la fântână şi în grădină, pentru fecior, semnul corespunzător îl reprezintă vânătoarea ritualică, unde se înfăţişează ca oştean. Un *Colind de băiat* (Păsculescu, 52) începe cu versurile şablon: „Din celiar de Dunăre/ Grele oşti purcese". Măicuţa îi iese fiului în cale, în maniera ştiută din *Mioriţa,* ca şi cum ar vrea să anunţe că tânărul este pregătit pentru nuntă, nu pentru moarte: un croitor şi un zugrav i-au confecţionat, primul, hainele festive, al doilea

i-a pictat chipul (cum fata îşi stilizează înfăţişarea la fântână), transfigurându-i fiinţa în spiritul liturgic al frumuseţii mitice. Ce a pictat? „Într-amândoi umerei/ Scris-am doi luceferei...". Georges Gusdorf ar spune că i s-a aplicat masca pentru rolul ce urmează a fi jucat.

Modelului mitic îi este dat să fie perpetuat prin imitaţie; meşterii făurari au actualizat într-o manieră proprie sugestiile solare. Ei înşişi sunt imitaţi la rândul lor. Fireşte, nu în sensul strict al cuvântului. Aşa trebuie înţeleasă legea continuităţii creaţiei, sprijinită moral, atât de mitologie, cât şi de teologie. Omul simplu este chemat să ajute zidirii şi fiecare poate contribui cu puteri proprii, într-o măsură mai mică sau mai mare. Există numeroase poezii de dragoste propriu-zise, în care mama apare drept creatoare de frumuseţe. De exemplu:

„Tu bădiţî din cel cut,
Scumpă mamă ai avut,
Că frumos te-a mai făcut,
Cu ochi negri de iubit,
Cu sprâncene de-amăgit".
(*Folclor din Moldova,* II, 558)

Sau:

„Ce te uiţi, bade, la mine,
Ori nu sunt făcută bine?
Ia te uită la obraz,
Că făcut e cu răgaz.
Şi te uită la sprâncene,
C-a stat mama tot de ele"
(*Folclor din Transilvania,* I, 173).

În creaţia cultă nu întâlnim asemenea credinţă instituţionalizată privind magia facerii, pusă pe seama mamei. Fata

însăşi, beneficiara, poate spori frumuseţea apelând la meşteşuguri. Într-o scurtă poezie, pe care Lucian Blaga ar fi selectat-o cu siguranţă în antologia sa, se pune în scenă un adevărat concurs de frumuseţe:

„Dragă, dragă,
La ochi neagră,
La sprâncene
Ca ş-a mele.
Cu-atâta m-ai întrecut,
Cu condeiul le-ai făcut".
(*Folclor din Moldova,* I, 69)

De aici şi conştiinţa investirii cu atributul frumuseţii, pe care fata o exprimă cu deplină încredere în sine:

„Foiliţă, iarbă deasă.
Ce-ai crezut, bade, că-mi pasă,
Că mi-ai zis că nu-s frumoasă?
Dacă nu-s frumoasă tare
De ce-mi ieşi, bădiţă,-n cale?"
(*Folclor din Moldova.* I, 537).

Acesta pare a fi izvorul din care s-a inspirat G. Coşbuc pentru *La oglindă.* Fata este admiratoarea propriei frumuseţi, pe care mama, ca magiciană, a făurit-o. Vom reţine, iarăşi, cum am făcut-o şi în legătură cu farmecul din colecţia lui S. Fl. Marian, că exemplele citate din lirica erotică sunt literaturizări ale descântecelor sau inspirate după acestea; poezia „profană" a devenit din cea magică. Reţinem şi o ajustare a vocabularului: *a zugrăvi, a ciocăni, a ciopli, a scrie* („Aşa merge de frumos/ Gândeşti că scrie pe jos") capătă înţelesuri diferite de cele obişnuite. Ele au implicaţii magice şi definesc misterul naşterii frumuseţii.

5. Cosmos „negativ”

Nevoia de repetiţie (motivată psihologic de laudă, de ameninţare, de mascare, într-un cuvânt de lupta disperată pentru frumuseţe) complică în asemenea măsură arhitectura poetică a descântecului (farmecului, vrăjii), încât devine aproape imposibilă la lectură. Un text *de desfăcut* (Păsculescu, 115-118) începe după schema clasică: fata se duce într-o marţi dimineaţa la „fântâna lui Adam”, locul consacrat. Ziua nu a fost aleasă bine, ca urmare pacienta nu vede, la propriu, nu poate auzi, nici umbla. În înţeles criptic, fata este „urâtă”. Maica Domnului o aude văicărindu-se şi o întreabă de ce a plecat la drum nepieptănată, nespălată şi cu cămaşa neschimbată; deci împotriva prescripţiilor ritualice pe care le aflăm din notiţa citată a lui S. Fl. Marian sau din diversele formule introductive. I se răspunde că *nu* a plecat nespălată şi nepieptănată, „Dar numai sunt înconjurată;/ Cu dat,/ Cu fapt,/ Cu aruncat,/ Cu adăpături,/ Cu hâră,/ Cu mâră,/ Cu gâră...”; adică a fost urâţită prin făcătură. Maica Domnului, ca s-o ajute, apelează la Sfânta Duminică, aceea care o suplineşte în asemenea împrejurări. Fata trebuie să repete itinerariul ritualic, fiind dusă de mână la fântână. Acolo Sfânta Duminică o spală de rău şi de urât, dându-i cu totul altă înfăţişare, echivalentă cu a doua naştere. Pentru că răul şi urâtul au mereu tendinţa să se reîntoarcă în forme dintre cele mai diverse şi oribile, Sfânta Duminică adună toate relele într-un balot mare şi le bate în cuie de fier. Un vultur fantastic ajută şi el ca balotul să fie transportat departe, peste mări şi ţări, ca urâtul şi răul să nu mai revină. În final: „Şi am rămas/ Ca argintul de curat,/ Ca cerul de luminat,/ Ca toate, de scuturat”.

Textul nu se opreşte aici, cum ne-am fi aşteptat. E rândul Maicii Domnului să intervină. Împreună cu Sfânta Duminică ia

fata de mână şi o duce să o arate lumii cât este de frumoasă. Pe unde trec ele, mulţimea se adună înveselită, la picioarele lor se aştern valuri de tafta verde, uşile se deschid de la sine, mesele se întind în cea mai deplină ordine a sărbătorescului. Şi pentru că uciderea răului trebuie continuată cu îndepărtarea cauzei, descântecul mai construieşte, în prelungire, încă o secvenţă în fantastic: la spectacolul sărbătoresc al frumosului îşi face apariţia, în calea alaiului, un car cu mărăcini. „Acolo sta: fermecătoresele/ Şi vrăjitoresele, care fac/ Şi niciodată nu desfac". În alte variante sunt nominalizate: Colţata, Guşata, Strâmbata, Crăcănata etc., patroane ale răului şi replici negative la: Roşaţa, Albeaţa, Ochenata, Sprâncenata, Genata. Maica Domnului se mânie pe primele şi le blestemă cu năduh, iar fata rămâne din nou: „Ca argintul strecurat./ Ca steaua de sus,/ Ca roua de jos,/ Ca poala Maicii Precistii". Astfel, descântecul se încheie cu un blestem şi cu încă un portret de frumuseţe, tip urare. În ce mă priveşte, m-am hazardat să „narez" un text ritualic, mai precis, o poezie magică, fapt ce trebuie considerat lipsă de tact. Mă consolează folosul (minor) dobândit şi anume transpunerea în scheme mitice coerente a unor credinţe şi legende despre frumuseţe.

Descrierea unui descântec amplu şi complet dezvăluie o impresionantă forţă pasională pe care părţile combatante o pun în joc. Identificăm aici acelaşi *dualism moral,* propriu „conştiinţei mitice" (Gusdorf), pe care îl descoperim peste tot în literatura orală, de la basm la legendă, de la paremiologie la snoavă. Este vorba de seria de opoziţii *bine – rău, dragoste – ură, frumos – urât,* care asigură prin intersectare (*bine – dragoste – frumos/ rău – urât – urât*) suport axiologic întregului mecanism al vieţii sufleteşti. Dipticul opozant *dragoste/ ură,* dat fiind că îşi are originea în straturile adânci ale psihismului obscur, poate fi raportat la celebrele pulsiuni freudiene. Dacă ura poate fi echivalată cu moartea, înseamnă că Eros şi Thanatos găsesc în descântec (cu toate formele înrudite,

compoziţional şi somatic, vrajă, farmec, desfacere), un teren prielnic de desfăşurare. Câtă patimă distrugătoare trebuie să zacă în adâncurile sufleteşti ale vrăjitoarei care şi-o imaginează pe aspiranta la frumuseţe în „cămaşă de smoală", cu „colan de urât", cu „încălţări de broască ţestoasă", astfel ca lumea să se sperie şi să-i întoarcă spatele. Pe de altă parte, ce fantasme incredibile străbat fiinţa fetei care se crede prima frumuseţe a lumii. Nu ne gândim la portretele idealizate, care sunt şabloane convenţionale şi aparţin codurilor lingvistice, ci la ardoarea cu care îşi construieşte discursul, la fala cu care se preamăreşte pe sine. Şi dacă dragostea apare ca un corelat al morţii, nicăieri nu se trece, ca în poezia magică, de la o stare psihică la alta, cu atâta rapiditate.

a) ***Cazul M (ărie)***

Este de mirare că nu s-a încercat, până acuma, o analiză a descântecului din partea celor care au pregătirea medicală de specialitate. Ar trebui să se înceapă cu analiza lingvistică şi semantică a termenilor tehnici *descântec, farmec* şi *vrajă,* care indică mecanisme psihice diferenţiate potrivit naturii şi amplorii lor, după cum ar trebui avută în vedere cea de-a doua garnitură de termeni, *dat, făcut, desfăcut, întors, aruncat, deocheat* etc., vizând tehnici oculte, foarte instructive pentru munca analistului. Când fata începe să se vaite de *urât* (şi de *rău)* de se aude până la cer, ea îşi declară boala care este o deficienţă psihică, de moment, mai precis o *isterie de angoasă.* Urmează colaborarea obişnuită între pacient şi analist, prin întrebarea pusă „profesional" de Maica Domnului: „Ce te plângi (Mărie)?/ Ce te văicăreşti?". Fata îi mărturiseşte exact şi cu disperare împrejurările care au dus la starea de criză. Se realizează ceea ce se numeşte în practica psihanalitică *momentul transferului:* analistul, medic cu pregătire necesară, îşi asumă întreaga răspundere a bolii, producând asupra pacientului o mare uşurare sufletească şi eliberarea energiilor

psihice, în vederea refacerii lor. Dialogul dintre pacient şi medic devine posibil, deschis, astfel încât acesta din urmă să identifice cauza primară care a provocat lanţul de refulări şi s-o aducă la lumina conştiinţei; „dacă există o dificultate deosebită în a propune o definiţie a transferului, aceasta se datorează faptului că noţiunea a căpătat, pentru numeroşi autori, o extensie foarte mare, mergând până la a desemna ansamblul de fenomene care constituie relaţia dintre pacient şi psihanalist şi că, în această măsură, ea vehiculează, mai mult decât orice noţiune, ansamblul concepţiilor fiecărui analist asupra curei, obiectului, dinamicii, tacticii şi scopurilor ei, etc.”.[1]

Lăsând la o parte noţiunea transferului care ţine mai mult de etica profesională a psihanalistului, cel puţin pentru epoca freudiană, obiectul cercetării în poezia magică îşi are echivalentul în metafora balotului pe care vulturul fantastic îl transportă, după încheierea curei, în ţinuturi îndepărtate; iar pachetul de strategii vehiculate de analist poate fi identificat cu actele evenimenţiale aparţinând Maicii Domnului şi Sfintei Duminici. Firește, nu trebuie căutate identităţi absolute. Psihanaliza se oprește la cazuri şi rareori accede la principii, în accepţiunea ştiinţelor exacte. Boala diferă de la individ la individ, datorită „romanului” familiar ori/ şi social al fiecăruia în parte; după cum evoluează, în funcţie de împrejurări (adesea imprevizibile), se modifică poziţia analistului pe parcursul tratamentului. Pe de altă parte, există la Freud un decalaj între concepţiile explicite şi experienţa afectivă; fapt resimţit în dauna sa, cum a remarcat în legătură cu *Cazul Dora.* În psihanaliză, „cazul” reprezintă doar un reper; el este făcut cunoscut specialiştilor cu intenţie didactică. Analistul nu este scutit de eşecuri, aşa cum i s-a întâmplat lui Breuer, în *Cazul Annei O.* şi chiar lui Freud, în *Cazul Dora.* Asemenea situaţii critice în ştiinţă îşi au cauze obiective, ţinând de tipurile umane

[1] Jean Laplanche, Henri J-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei.* Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 437-438

recrutate de analistul de profesie. Acesta îşi alege cu grijă pacienţii, din rândurile oamenilor oarecum cultivaţi. Cel puţin în epoca clasică a psihanalizei nu se apela la analfabeţi. Pe de altă parte, cura psihanalitică se desfăşoară pe o întindere anume de timp, pacientul aflându-se sub directă observaţie, ceea ce îi permite medicului să fie mult mai aplicat şi să intervină spontan în funcţie de situaţiile de moment.

Altfel stau lucrurile în legătură cu terapeutica tradiţională şi cu poezia magică. Aici funcţionează un reţetar generalizat, de aceea, nici pacientul, nici „analistul" nu poartă identitate, ci se cufundă în masa anonimatului. Soluţiile sunt aceleaşi pentru toţi. Este adevărat că repertoriul bolilor cunoaşte o extindere nedefinită în mediile arhaice. Relaţia dintre pacient şi analist (vrăjitor) se manifestă direct, ca şi în medicina savantă, dar cura se desfăşoară în reprize scurte şi limitate, iar discursul consacrat prin tradiţie (nu inventat spontan) se bazează pe un puternic suport magic.

Se ştie că în cura psihanalitică rezultatul depinde în cea mai mare măsură de buna colaborare a celor doi protagonişti, pacientul şi medicul analist. Ei îşi împart în mod egal rolurile. Numai după ce primeşte datele complete ale stării de angoasă, Maica Domnului, pe post de curant, poate să reconstituie verigă cu verigă lanţul de accidente psihice şi să ia hotărârile cele mai potrivite pentru revenirea la normalitate. Pe parcursul tratamentului apar şi secvenţe ciudate, pe care le-am enunţat deja ca fiind „neliterare". Printre acestea se află repetarea ritualului iniţial, apelul la adjuvanţi (Sfânta Duminică, vulturul fantastic), călătorii prin lume, mese festive, blesteme la adresa fiinţelor malefice, etc. Ele se justifică psihologic. Maica Domnului se înfurie, blestemă, îşi încurajează pacienta, cu alte cuvinte joacă teatru, intră în rolul indicat de regula transferului. Şi medicul apelează la strategii terapeutice asemănătoare, punându-şi pe figură masca pacientului. Acesta se arată încrezător în colaboratorul şi suportul său moral, dar şi destul

de suspicios. Ajunge un singur gest interpretabil, în starea lui de labilitate psihică, pentru ca munca analistului să fie într-o clipă dată peste cap. Şi este nevoit s-o ia de la început, să repete ritualul. Când copilul se loveşte din neatenţie şi se vaită de răsună casa, mama îl potoleşte jucând teatru: ia la bătaie vatra ori scaunul, „cauzele" răului în fantasmele celui vătămat. Puterile lui psihice se refac spontan şi-l împing într-o stare de dispoziţie cu totul contrară; plânsul s-a amestecat cu râsul..

Şi bolnavul are nevoie de asemenea minciună psihanalitică jucată. Sfânta Duminică cheamă vulturul cu gheara de oţel să înhaţe „balotul" greu de ură şi de urâţenie, ca să-l ducă peste lume, iar Maica Domnului face mare tărăboi când pune vrăjitoarele pe goană. Fata se vede apărată de fiinţe mitice şi prestigioase şi are toate şansele să se „vindece"; în termenii poeziei magice, să se creadă frumoasa lumii. Într-un cuvânt, textul ritualic de care ne-am ocupat, purtând titlul *De desfăcut* (şi ca el sunt multe altele) reprezintă schema unui tratat complet de psihanaliză, cu aplicaţie la poezia magică. Dacă în domeniul respectiv s-au făcut publice „cazuri" celebre, literatura orală poate cunoaşte şi ea *Cazul M (ărie),* fie şi în forma prescurtată prezentată aici. Înţelegem nu un caz izolat şi normalizabil, *Cazul Anna O, Cazul Dora,* etc., ci unul tipizat, ce se aplică unui număr invariabil de situaţii comune.

b) ***Apă vie şi apă moartă***

Numai apa care curge este vie şi roditoare, pentru că vine din oceanul cosmic, din primordialitate. Chiar dacă apare în fântână sau în izvor, tot acolo îşi are originea. Conştiinţa mitică şi precategorială o divinizează numai pe aceasta. Faptul este confirmat de valenţele ei liturgice, transpuse în formule de adresare: „Bună dimineaţă, fântâniţă/ Mândră şi frumoasă" (S. Fl. Marian, 179). În unele variante, apa o respinge aparent pe fată: „Bună dimineaţă,/ Apă albă şi curată/ Mulţumesc d-tale,/ N. Felegoasă" (Marian, 106); „Bună dimineaţă, lină fântână!/ –

Mulţumesc dumitale, fată bătrână!/ Şezi!/ – N-am venit să şed;/ Să-mi dai hainele tale,/ Să mă speli cu apă întoarsă/ Să par băieţilor frumoasă..." (Tudor Pamfile, *Vrăji de frumuseţe şi de trecere,* „Revista de Etnografie şi Folclor", 1997, 1-2). Este un test de probă: fata cunoaşte formula („sfântă apă"), a ştiut să aleagă şi primeşte darul. De altfel, şi răspunsul apei corespunde contextului: fata se află în criză nevrotică, este bătrână, urâtă, nu se poate mărita.

În afară de apa curgătoare: *sfântă, lină, curată, albă,* toate sinonime pentru că se supun ordinii sacrului şi binelui moral, se semnalează şi contrariul ei, adică apa stătută, rea. Când spun „contrariul" ei, nu am în vedere opoziţia obişnuită sacru – profan, ci o alta, structurată în sens decis antinomic şi ireversibil. Profanul nu se asociază liber cu răul; ar fi o simplificare şi o denaturare. El se deosebeşte calitativ de sacru, într-adevăr, dar se lasă permanent remodelat de acesta. Normală este aderenţa profanului la sacru sau coborârea sacrului în profan. În schimb, asocierea cu răul duce la anormalitate. Profanul poate fi oscilant. Dimpotrivă, sacrul şi răul (binele/ răul, frumosul/ urâtul) rămân puncte fixe în accepţiunea lor mitică, păstrează constant aceeaşi distanţă.

Poezia magică vehiculează această variantă a răului, produs malefic. Un text de ursită (Marian, 21), primul din capitolul *Vrăji,* începe astfel:

„Eu scutur parul,
Parul scutură gardul,
Gardul scutură lazul,
Lazul scutură glodul,
Glodul scutură pământul,
Pământul scutură lacul,
Lacul scutură pe dracul,
Pe dracul cel mai mare,
Dintre toţi dracii mai tare."

Pasajul luat în sine reprezintă o introducere tipică, uzitată adesea în poezia magică, şi ilustrează magia de contiguitate, despre care se spune în bibliografia de specialitate: „Din amalgamul de expresii variabile putem distinge trei legi dominante. Pe toate le-am putea denumi legi ale simpatiei, dacă prin cuvântul simpatie înţelegem şi antipatie. Cele trei legi sunt a contiguităţii, a similarităţii şi a contrastului: lucrurile aflate în contact sunt sau rămân unite, asemănătorul produce asemănător, contrarul acţionează asupra contrarului. Tylor, şi după el alţii, au remarcat că respectivele legi nu sunt altele decât cele ale asociaţiei de idei (la adulţi, vom adăuga noi) cu deosebirea că, în acest caz, asociaţia subiectivă de idei sfârşeşte printr-o asociaţie obiectivă a faptelor, adică, altfel spus, legăturilor fortuite ale gândurilor le corespund legăturile cazuale dintre lucruri. Cele trei formule s-ar putea reduce la una singură: contiguitatea, similaritatea şi contrarietatea au aceeaşi valoare cu simultaneitatea, identitatea şi opoziţia în gândire şi în fapte. Este cazul să ne întrebăm dacă formulările de mai sus pot explica modul în care aşa-zisele legi au fost concepute în realitate”.[1]

Din punct de vedere tropic, prin contiguitate se construieşte, cum se sugerează şi în pasajul citat anterior, un lanţ de comparaţii şi de enumerări, care, în planul cunoaşterii afective, duc la identităţi şi opoziţii: aşa cum scutur eu parul, şi acesta scutură gardul, şi gardul, la rândul său, scutură lazul, etc. Comparaţia simplă este statică; ea apropie două elemente mai mult sau mai puţin asemănătoare, fizic sau moral. Comparaţia complexă, rezultată din magia prin contiguitate, are un caracter dinamic: pe de o parte, ea apropie mai multe serii de obiecte; pe de alta, le alertează pentru transmiterea unui mesaj pe cale ocultată.

[1] Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei.* Traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu. Prefaţă de Nicu Gavriluţă, Iaşi, Polirom, 1996, p. 81

Una dintre reşedinţele diavolului se află în adâncul lacului, apă stătută, închisă, moartă. Ea este ruptă de sursa originară, oceanul cosmic. Desprinsă de „centru", de sacru şi de ritmurile vii ale existenţei, apa a intrat în stăpânirea răului. Paremiologia consemnează tabuistic locul, sub formula „cel din baltă"; sintagma „cel de pe comoară" trimite la alt loc predilect al diavolului.

Vrăjitoarea, cu parul în mână, îl îndeamnă pe stăpânul bălţii să-şi adune ortacii „Mari şi mititei,/ Mulţi ca frunza,/ iuţi ca spuza", să schimbe cărările tânărului râvnit de o anume fată, „Ce-i de ursitori ursit/ Şi de Dumnezeu menit,/ Dar de oameni răi vrăjit". Textul în discuţie este *de întors.* Aspectul narativ, atâta cât poate fi perceput în asemenea categorii ritualice, apare mult atenuat faţă de materialul selectat din Păsculescu. Compoziţia este o explozie de substantive şi de verbe rânduite într-un dans sabatic şi dând impresia că nu comunică un mesaj lingvistic, ci un fior magic destinat să zdruncine, în mare, toate încheieturile cosmosului, aşa cum vrăjitoarea scutură, în mic, întreaga aşezare din apropiere:

„Magicianul răspândeşte, prin zgomot, voinţa sa în jur; el o încorporează acestui zgomot, îi dă un spirit, un suflet, o viaţă, o căldură, face din el o forţă dominatoare, chemând energiile armonice, îndepărtându-le pe celelalte, abătându-le asupra obiectului ca vulturul asupra prăzii".[1]

Şi, în continuare: „Prin strigăt, prin apel – mai ales cel al numelui – prin ritm şi cântec, prin muzica instrumentală şi corală, preoţii şi magicienii obţin trei rezultate de ordin magic:

1. Dezvoltă în operator, printr-o emoţie adecvată care reliefează sensul cuvintelor, cadenţa, ritmul şi melodia, o stare

[1] J. Maxwell, *Magia.* Traducere de Maria Ivănescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1995. p. 100

psihologică şi fiziologică proprie creaţiei şi eliberării agentului magic.

2. Dezvoltă stări asemănătoare la asistenţii lor şi adaugă forţa magică a colectivului care rezultă din aceea că s-a născut în ei înşişi.

3. Această armonie dinamică este cu atât mai bine dirijată şi cu atât mai energică, cu cât se străduiesc în acelaşi timp şi prin aceleaşi mijloace să creeze o stare armonică asemănătoare în fiinţa supranaturală solicitată sau în obiectul vizat prin vrajă".[1]

Este descris aici întregul mecanism al tehnicilor magice care angajează microcosmosul şi macrocosmosul. Descântecul citat nu face excepţie. Magia prin contagiune se asociază cu magia imitativă. Cuvintele sunt organizate în ansambluri de versuri scurte şi sonore, care, odată derulate, par să nu se mai oprească şi provoacă o zornăială zăpăcitoare. De exemplu:

„Căutaţi!
Cercaţi!
De l-eţi găsi
Acasă,
La masă,
Cu tată,
Cu mamă.
Cu fraţi,
Cu cumnaţi,
Cu surori,
Cu verişori,
Cu surate,
Cu cumnate,
Cu surioare
Cu verişoare,

[1] J. Maxwell, lucr. cit., p. 101

Cu vecini,
Cu străini:
La masă stând
Şi mâncând,
Svârliţi-i lingura.
Sfărâmaţi-i strachina;
Să-i pară fraţii
Şi cumnaţii,
Surorile
Şi verişoarele,
Suratele şi cumnatele,
Părinţii,
Vecinii
Şi străinii,
Ca câinii
Ce hârâiesc,
Ca porcii
Ce grohăiesc!"

Iată cum se fabrică şi *urâtul,* nu numai frumosul; „să-i pară". Închipuiţi-vă o babă smochinită, stăpână peste Satan, cu basmaua în cap şi şoptind repezit într-o oală cu fiertură ciudată, făcând gesturi smucite, mai împungând-o şi pe pacientă cu privirea, din când în când, neapărat ascuţită şi repetând aceeaşi rafală de bolboroseli, în registre când ţipate, când coborâte, până la ameţeală. Şi am citat doar dintr-un fragment de text care nu se mai sfârşeşte. Vrăjitoarea îl instrumentează bine pe tartorul cel mare, în câteva reprize verbale, iar în final îi promite drept răsplată un harmăsar negru din herghelia împărătească şi „Un copil de fată mare,/ Nebotezat,/ Necreştinat". Textul se încheie astfel:

„Dar de nu m-ei asculta,
Peste mare posnă-i da,

Că muierea prinde-ţi oi,
Cu fusul morii-mpinge-oi,
Şi-altă posnă face-ţi-oi!”

Nu degeaba se spune în paremiologie că, acolo unde se află o babă diavolul nu mai are de lucru. Să punem alături cele două texte pe care le-am avut până aici în vedere (Păsculescu, Marian) şi să comparăm grupurile de personaje, stările conflictuale şi originea darurilor: primul ilustrează *magia albă,* celălalt *magia neagră.* Sunt semne care diferenţiază *descântecul* de *farmec* şi de *vrajă.* Oricum, terminologia rămâne confuză, pentru că formele poetice, simbolurile şi tehnicile magice adesea se întrepătrund. Vechea polemică dintre S. Fl. Marian şi Artur Gorovei, privind delimitarea termenilor în discuţie, nu a dus la nici un rezultat.

c) *Soare bun şi soare negru*

Dualismul moral *bine – rău* (în plan estetic *frumos – urât)* este legea sigură care pune în funcţiune totalitatea tradiţiei. Deşi adesea se manifestă sub diferite deghizamente, dualismul rămâne totdeauna consecvent cu sine însuşi. Cum apa se împarte în *bună* (sfântă, lină, curată) şi *rea* (moartă), corespunzătoare magiei albe şi magiei negre, acelaşi simbolism cromatic şi moral se aplică şi soarelui. Într-un descântec de *soare sec,* din colecţia lui Artur Gorovei, fantezia cromatică a soarelui o depăşeşte pe aceea a apei:

„Tu, soare alb,
tu, soare negru,
tu, soare roşiu,
tu, soare turchez,
tu, soare vişiniu (...);
tu, soare clocit,
tu, soare-mpuţit,

tu, soare cu ţapă,
tu, soare cu vifor...”

Sau în alt loc: „Ieşi soare sec,/ că te ajunge cel viu./ Ieşi soare,/ Că te ajunge cel cu picioare”. Prin urmare, există un soare „mort”, răufăcător, ca „apa moartă” din baltă. Firește, „soarele negru” este emblema lui Satan. Aşa înţelege lucrurile şi Robert Muchembled:

„Vârsta de aur a diavolului n-a fost propriu-zis Evul Mediu, ci perioada cuprinsă între secolele al XV-lea şi al XVII-lea. Diverse indicii dovedesc, într-adevăr, că soarele negru al lui Satan de atunci a început să strălucească din ce în ce mai tare”.[1]

Enumerarea formulelor de eliminare capătă un aspect ludic în competiţia dintre vrăjitori. Din tabelul cromatic ce reprezintă diverse ipostaze ale soarelui, benefice ori malefice, una singură poartă răspunderea răului. În descântece, soarele apare ca agent al răului. În farmece, am văzut, trece printre donatorii de frumuseţe; iar în vrăji, i se găseşte un substitut: focul. Aşa operează poezia din spaţiul tradiţiei cu elementele primordiale, *apa* şi *focul.* Într-un text de vrajă, intitulat *Învelirea focului,* din colecţia lui S. Fl. Marian, focul îndeplineşte funcţia diavolului, ca în poemul magic *Eu scutur parul.* Şi retorica le apropie foarte strâns. Spre exemplu:

„Eu, focule, te înveselesc,
Te-nveselesc, te potolesc,
Dar tu mi te desveseleşte
Şi mi te despotoleşte,
Şi te fă laur, balaur,
Cu aripi şi solzi de aur,

[1] Robert Muchembled, lucr. cit., p. 103

Cu nouăzeci şi nouă de limbi,
Cu nouăzeci şi nouă de picioare..."

Focul se metamorfozează într-o vietate fantastică şi mirifică, asemenea puzderiei de drăcuşori puşi de vrăjitoare să întoarcă în grabă persoana ursită. Asocierile soare – balaur, foc – balaur par să fie interzise de arhetipologia lui Gilbert Durant. Însă totdeauna simbolurile adverse păstrează între ele un grad de coalescenţă, în virtutea principiului *coincidentia oppositorum.* Mircea Eliade a scris în tinereţe un studiu chiar în acest spirit, aparent imposibil, *Şarpele – fratele soarelui*. Într-o variantă, *Încingerea brâului,* focul este substituit cu brâul, imagine a şarpelui: „Brâu, brâuşor!/ Fă-te şerpuşor,/ Fă-te laur, balaur,/ Cu solzi de aur./ Şi cum te-oi încinge/ Tu mi te descinge...". Sau, la Păsculescu: „Brâu, brâuşorul meu,/ Fă-te un şarpe, un balaur,/ Cu solzii de aur,/ Şi să te duci la ursitorul meu...". Soarele – şarpe din aceste texte de vrajă nu are un comportament diabolic. El poate fi manevrat cu uşurinţă şi atâta tot; doar se manifestă asemenea răului. În schimb, apa moartă reprezintă răul însuşi, locul diavolului. De unde rezultă că apa este, în rău, mai puternică decât focul; dar şi în frumuseţe.

S-ar fi putut invoca multe exemple pentru ilustrarea tuturor secvenţelor acestui studiu consacrat legendelor frumuseţii. Chiar dacă aş fi apelat şi la alte colecţii (le-am preferat pe cele clasice) şi aş fi încărcat informaţia, rezultatele ar fi rămas aceleaşi. Drept urmare, se cuvine să reţinem:

1. Tradiţia a pus în circulaţie trei ficţiuni privind originea frumuseţii, pe care le-am evidenţiat sub titlurile *Legenda apei, Legenda soarelui* şi *Legenda celor trei meşteri.* Toate sunt convergente şi se leagă prin elementele de sudură, darul şi magia. 2. Gândirea tradiţională a fost preocupată intens de problemele fundamentale ale frumosului, cum ar fi geneza, structura, fenomenologia, întruparea şi apariţia; totodată, le-a asigurat un suport categorial, asumându-şi riscul îmbinării

„conştiinţei mitice” cu „conştiinţa reflexivă”. Sărbătorescul le dă o notă particulară. Dacă nu receptăm în limitele realului şi adevărului această dimensiune axiologică, ratăm orice înţelegere a frumosului, sub toate aspectele, de fond, de ideaţie, de expresie. 3. *Focul* şi *apa* validează vechimea şi autenticitatea mitică a frumuseţii, preeminenţa şi vitalitatea, în câmpul închis al istoriei. La acestea au contribuit speciile ritualice care au vehiculat-o: descântecul, vraja, farmecul, colindul, dar şi cântecul erotic, etc.

Capitolul II

ESTETICA ELEMENTELOR

Încă nu s-a observat că şi în spaţiul carpatic s-a configurat şi circulă o formulă a elementelor primordiale; nu în sensul cosmogoniei, ca la greci, ci al unei directive morale. Ca să rezumăm, vechii locuitori ai Eladei credeau că la baza întregii existenţe, a celei văzute, stau patru forme ale materiei, numite şi elemente: *apa, focul, pământul* şi *aerul.* Ele s-au combinat de la sine, fără vreo intervenţie suprafirească, şi au făcut să apară lumea în diversitatea ei fenomenală: munţi, ape, faună, floră, etc. Pe acest temei, s-a constituit o direcţie „materialistă" de gândire filosofică, de la presocraticul Democrit la latinul Lucretius, şi alta metafizică, reprezentată de Platon, care a redus elementele la imaginile lor arhetipale, mai precis la forme geometrizate, ceea ce a însemnat, în ultimă instanţă, dematerializarea existenţei.

Tradiţia folclorică a carpato-dunărenilor s-a limitat la separarea elementelor, asigurându-le o poziţie privilegiată printre celelalte forme de existenţă. Ele sunt: *apa, focul, pământul,* şi *cerul.* Se observă o mică diferenţă faţă de greci *(cerul* şi nu *aerul).* Este o chestiune secundară, de vreme ce şi asiaticii selectau, cu aproximaţie în acelaşi sens, *apa, focul, pământul, aerul*, dar şi *spiritul,* drept elemente primordiale şi genezice. În locul unei cosmologii a elementelor, românii au inventat alte tipuri de ficţiune: povestiri şi legende despre *cer* şi *pământ* ca fragmente cosmice deja constituite, multe dintre ele aflându-se în colecţiile realizate de Elena Niculiţă – Voronca ori Tudor Pamfile.

Lucrarea acestuia din urmă, *Cerul şi podoabele lui,* încă rămâne de referinţă; sau naraţiuni despre *foc* şi *apă,* în care acestea apar ca puteri înnoitoare, cum s-a văzut în legendele despre frumuseţe. De asemenea, cele patru elemente sunt însoţite în folclorul românesc şi de forme de meditaţie, de gândire comunitară. În fruntea lor trebuie situată sentinţa: „Cerul, pământul, focul şi apa nu au judecată", cu alte cuvinte, sunt mai presus de orice, asemenea unor divinităţi. Să se observe şi ordinea: se citează întâi cerul şi pământul, aşa cum se procedează în marile cosmogonii, în *Teogonia* lui Hesiod, şi în *Cartea Facerii.* Apa şi focul cunosc, la rândul lor, un statut special. Ele se află în permanentă competiţie; adesea oferă măreţe spectacole de forţă şi de violenţă. Iată, spre confirmare, următoarele formule paremiologice (sentinţe): „Apa când se umflă/ Şi pe munţi îi cufundă", „Apa cât de tulbure, tot stinge focul", „Cât de mică picătura şi tot găureşte piatra", „Focul cu apa nu se pot împrieteni", „Toată apa stinge focul", „Lemnul strâmb, focul îl îndreptează". „Aurul în foc se lămureşte". Într-o altă categorie de sentinţe, apa şi focul apar de-a dreptul reale, periculoase. Ele trebuie tratate cu o deosebită atenţie. Am văzut că şi în descântece neofitul este sfătuit să intre în dialog cu apa, numai pe cale ritualică. Se dovedeşte că focul şi apa îşi păstrează aura de mister, ca forţe primordiale: „Cine suflă în foc îi sar scânteile în ochi", „Nu te juca cu focul că îndată te pârleşte", „Stinge focul cu paiele", „Toarnă foc peste pară", „Muierea rea, apa şi focul pururea răzbat şi li se face loc, „A călători pe ape rele", „Dacă nu ştii ce-i apa, nu te sui în luntre", „De apă mică/ Să-ţi fie frică", „Nici o apă nu-i mai rea decât aceea ce doarme", „Prostul cearcă gârla în glumă şi se-nneacă înadins". Unele dintre sentinţe implică şi valori morale; când li se acordă, în funcţie de context, sensuri figurate, se comportă ca proverbe ori zicători şi nu ca sentinţe. Cel mai adesea, apa şi focul se raportează la firea oamenilor, fie în bine, fie în rău. În bine: „Omul blând, ca apa lină", „Omul e ca un puţ cu apă: cu cât face mai mult bine, cu atât mai

mult îi vine", „Banul muncit plutește deasupra apei". În rău: „Foc după foc,/ Rău după rău", „Unde faci foc iarba nu crește", „În urma focului mulți dascăli se arată", „Decât fată/ Mai bine mergea pe apă", „Lumea e amăgitoare,/ Ca o floare trecătoare,/ Ca o apă curgătoare", etc. Un microtext paremiologic de tipul „Bărbatul ca un foc, iar muierea foc întreg" infirmă teoria arhetipală a lui Gilbert Durand despre aderența femeii la regimul chtonian și nocturn, ca și simbolurile freudiene privind funcțiile maternalului, iar de aici complexul oedipian și așa mai departe. Este suficient să apară exemple de asemenea natură pentru a se dovedi că teoriile respective (arhetipologia, psihanaliza) nu trebuie generalizate. Cu bunăvoință, sentința citată poate fi recuperată pentru psihanaliză: femeia a fost asociată cu bărbatul și cu focul („iar muierea foc întreg"), pentru că se află sub stăpânirea supra-eului și are halucinații (S. Freud); sau și-a însușit o supradoză de *animus* (C. G. Jung); dar cu acestea tot nu ieșim din domeniul ipotezelor. În concluzie, să reținem că elementele la care facem referință, *cerul, pământul, apa* și *focul,* au o dublă comportare, la fel de bine ilustrată prin paremiologie. Într-o direcție riguros articulată, cele patru elemente, îndeosebi *focul* și *apa,* susțin principii morale. Se încearcă să se scoată în evidență, prin diverse puneri în relație și situări în limbaj codificat, aspectul conceptual al fiecărui element în parte. Acest lucru este facilitat de caracterul formalizat al microtextelor, stabile și deplin autonome, care conservă și încapsulează forme de gândire îndelung experimentate. Esteticitatea este cealaltă față a elementelor. Și de data aceasta ele se împart în două. Cerul și pământul devin contemplabile datorită măreției și spațialității nesfârșite, mulțimilor de podoabe și formelor cromatice mereu schimbătoare; din această perspectivă ar corespunde *sublimului matematic,* despre care vorbește Im. Kant. Apa și focul impresionează, cum s-a văzut, prin forță și mișcare. Filosoful din Königsberg le-ar cita printre exemplele sale de *sublim dinamic.*

1. Frumuseţea naturii

Toate aspectele mediului înconjurător sunt privite ca segmente de frumuseţe. Originea acestei concepţii poetice se află în *Cartea Facerii,* pe care omul din satul patriarhal a prelucrat-o în diferite variante, mai mult sau mai puţin vulgarizate. Şi pentru că tradiţia are un caracter mozaicat (în diacronie se împleteşte din izvoare diverse, iar în sincronie, sacrul se întâlneşte adesea cu profanul), frumuseţea va căpăta şi ea o înfăţişare plurivocă. În momentele festive, de sărbătoare, omul îşi aminteşte că de la Dumnezeu îi vine tot binele, de aceea evocă zidirea cu evlavie şi cutremurare, în rugăciuni şi în colinde. Multe modele le găseşte în *Psalmi,* în *Cântarea Cântărilor* şi în *Cartea lui Iov.* Psalmul 103 este un rezumat al zidirii. *Cartea Facerii* a devenit adesea motiv poetic în multe texte vechitestamentare: „Făcut-ai luna spre vremi, soarele şi-a cunoscut apusul său./ Pus-ai întuneric şi s-a făcut noapte, când vor ieşi toate fiarele pădurii;/ Puii leilor mugesc ca să apuce şi să ceară de la Dumnezeu mâncarea lor./ Răsărit-a soarele şi s-au adunat şi în culcuşurile lor se vor culca./ Ieşi-va omul la lucrul său şi la lucrarea sa până seara./ Cât s-au mărit lucrurile Tale, Doamne, toate cu înţelepciune le-ai făcut! Umplutu-s-a pământul de zidirea Ta./ Marea aceasta este mare şi largă; acolo se găsesc târâtoare, cărora nu este număr, vietăţi mici şi mari./ Acolo corăbiile umblă; balaurul acesta pe care l-ai zidit, ca să se joace în ea./ Toate către Tine aşteaptă ca să le dai lor hrană la bună vreme” (*Psalmul* 103, 20-28).

În *Cartea lui Iov,* actul genezic este evocat pentru a se arăta atotputernicia stăpânului ceresc. Este un motiv ca Dumnezeu să ceară supunere şi ascultare. Asta i se pretinde şi încercatului Iov: „Atunci Dumnezeu i-a răspuns lui Iov din sânul vijeliei şi i-a zis: «Cine este cel ce pune pronia sub obroc, prin cuvinte fără înţelepciune?/ încinge-ţi deci coapsele ca un viteaz şi Eu te voi întreba şi tu îmi vei da lămuriri!/ Unde erai tu, când

am întemeiat pământul? Spune-Mi, dacă ştii să spui./ Ştii tu cine a hotărât măsurile pământului sau cine a întins deasupra lui lanţul de măsurat?/ În ce au fost întărite temeliile Iui sau cine a pus piatra Iui cea din capul unghiului,/ Atunci când stelele dimineţii cântau laolaltă şi toţi îngerii lui Dumnezeu Mă sărbătoreau? Cine a închis marea cu porţi, când ea ieşea năvalnică, din sânul firii,/ Şi când i-am dat ca veşmânt negura şi norii drept scutece,/ Apoi i-am hotărnicit hotarul Meu şi i-am pus porţi şi zăvoare/ Şi i-am zis: Până aici vei veni şi mai departe nu te vei întinde, aici se va sfărâma trufia valurilor tale?»“ (*Cartea lui Iov,* 38, 1-11).

Instruit în biserică, singura şcoală din întinsa vreme a culturii prealfabete, omul a învăţat să improvizeze pe aceleaşi teme biblice. O iertăciune din Transilvania este o veritabilă schiţă de *cosmogonie poetică*:

„Iubiţi părinţi şi fraţi,
Lângă mine vă adunaţi
Şi cu luare aminte ascultaţi.
Ascultaţi cu luare aminte
Vreo două trei cuvinte,
Care-s de Dumnezeu rânduite
Şi de mine azi grăite.
Dumnezeu că s-a gândit
Cerul şi pământul a zidit
Şi câte a socotit
Cu toate le-a împodobit,
Şi de luni cum s-a sculat
Până sâmbătă a lucrat,
Duminică a odihnit
Şi pe noi ne-a blagoslovit,
Cu o zi bună de odihnă
Ca şi noi să-i mulţumim
Cu rugăciuni să-L cinstim.

Luni le-a pus la toate nume
Câte s-au aflat pe lume.
Iar după aceea a făcut
Pe deasupra de pământ
Un rai mititel,
Mândru şi frumuşel,
Pe patru stâlpi de argint
Şi apoi l-a împodobit,
Cu lumini de cununie
Ca să ne fie
Şi nouă de veselie
Şi de mare bucurie.
Şi i-a pus propele
Mulţime de stele".[1]

Pentru că acest text cu tematică religioasă se rosteşte în chip solemn şi ritualic, se impune şi se permanentizează în conştiinţa colectivă incomparabil mai mult decât cele laice. El reglementează relaţiile dintre părinţi şi tinerii căsătoriţi (de unde şi titlul expres de „iertăciune") şi, totodată, îi orientează pe aceştia în lumea zidită de Dumnezeu. Omul îndrăgeşte pământul („mamă"), codrul („frate"), cerul înalt şi împodobit, plantele şi vietăţile, atât pentru frumuseţea şi bogăţia lor naturală, cât, mai ales, pentru că toate îi aduc aminte de chipul divinităţii. Pământul este bun şi sfânt, cerul minunat, grânele şi dobitoacele se înfăţişează ca roade şi ca daruri. Zilele însorite, florile multicolore sunt semne că Dumnezeu ni se arată binevoitor şi că ne poartă de grijă. Există o botanică populară, adică o ştiinţă despre plante, pomi şi arbori, ca şi o zoologie completă. Fiecare specie este urmărită, în chip de poveste, sub anumite aspecte: cum a luat naştere o pasăre *(Legenda ciocârliei),* cum se explica forma sau culoarea unei flori

[1] *Folclor din Transilvania,* III, Ediţie îngrijită de Ioan Şerb. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 276

(Legenda cicoarei) ori comportamentul specific al diferitelor vieţuitoare. Naraţiunile respective îmbină fabulosul cu nuvelisticul, drept urmare nu prezintă interes strict ştiinţific. În schimb, au valoare caracterologică şi poetică. Aceasta rezultă din diversul obiceiurilor, din iscusinţa cu care au fost imaginate transformările prin care au trecut plantele, păsările şi animalele, din varietatea formelor şi culorilor puse pe seama lor. A fost nevoie de spirit de observaţie, de gust estetic, de o înclinaţie sentimentală, pentru ca vietăţile să fie înconjurate cu dragoste. Legendele la care ne referim constituie exemple de asociere a credinţelor precreştine cu informaţiile venite pe calea bisericii. Nicăieri nu se simte vreo notă stridentă, din contră, ele se armonizează perfect. Nu întâmplător tocmai un preot (S. Fl. Marian) a cules un mare număr de legende despre păsări, insecte şi plante.

a) Natura ca reper moral

În afara cadrului festiv şi structurat ritualic, omul din satul tradiţional şi-a permis o gândire mai liberă, însă tot în spiritul „conştiinţei mitice", adică în baza dualismului moral bine-rău. El îl completează într-un fel pe Adam, cel care a primit de la Dumnezeu însărcinarea să pună nume vietăţilor abia zidite. A „pune nume" nu înseamnă o simplă etichetare ci, cum ne asigură Platon, un complicat exerciţiu de cunoaştere. Adam a fost inspirat direct de Dumnezeu, de aceea nu a dat niciodată greş. Urmaşului lui i-a rămas să observe îndelung şi cu atenţie ce se întâmplă în jur şi să se exprime cu prudenţă. Nici el nu a dat greş, pentru că s-a condus după criterii simple şi sigure. Aşa a operat o clasificare elementară: a observat că unele plante sau vieţuitoare sunt *bune,* altele *rele,* adică le-a raportat la propria lui morală; aşa a mers din clasificare în clasificare. Dualismului *bine/ rău* (pe care l-a folosit intens în interes propriu) i-a corespuns *util/ inutil,* iar în plan estetic, *frumos/ urât.*

Să apelăm din nou la paremiologie. Aceasta prezintă avantajul, cum s-a văzut până acuma, că sistematizează lucrurile, indiferent de varietatea şi de bogăţia lor, în tipare de gândire. Aşadar, ea ne pune în contact cu realitatea imediată, nu în chip spontan şi afectiv, ci pe cale reflexivă. Iată câteva exemple, în spiritul binelui moral: „După poamă se cunoaşte pomul/ şi după faptă omul", „A fi busuioc de pus la icoane", „Decât toată vara cioară, mai bine o zi şoim" (cu variantele: „Decât o săptămână vrabie, mai bine o zi şoim", „Mai bine o zi cocoş, decât o vară găină"), „A strânge ca găina la moară", „Oamenii cu ştiinţă de carte îs paserile cu ciocul de fier", „Omul e născut să umble şi pasărea să zboare", „Omul învăţat are stea în frunte", „Apa trage la matcă şi omul la teapă". Proverbul: „A fi ca ariciul când a urzit Dumnezeu pământul" îşi are originea într-o legendă cosmogonică (v. *Povestea lumii de demult* a lui Tudor Pamfile). Acolo, se spune, după ce Dumnezeu a făcut pământul ca o turtă, nu ştia cum să-l aşeze sub cer, pentru că era prea întinsă. Atunci a trimis-o pe albină să ceară sfatul ariciului. Aşadar, „a fi ca ariciul" înseamnă a fi înţelept. Legenda este apocrifă, iar prezenţa ariciului şi a albinei certifică un strat de credinţe precreştine care făceau parte, probabil, dintr-o mitologie autohtonă de tip chtonian.

Variantele ajută, uneori, la diferenţierea elementului moral de cel estetic. „A scoate apă din piatră seacă" este un text de sine stătător; când cuvântul *apă* se înlocuieşte cu *lapte* sau *bani,* se nasc variante în înţeles literar. Semantic, sensul rămâne neschimbat. Un exemplu ca „Alt miros dă florăria/ Ş-alt miros bălăria" are o conotaţie dominant morală, pentru că se face deosebirea valorică între floare şi bălărie, aceasta din urmă fiind depreciată. Dar când descoperim un proverb „asemănător", „Alta e floarea de grădină şi alta e floarea de câmp", s-au schimbat şi textul ca formulare literară, şi sensul. Aici predomină aspectul estetic: se compară un tip de frumuseţe cu altul. Nici măcar nu se sugerează că floarea de câmp ar fi

„rea". Ea nu îndeplineşte calităţile celeilalte, ce ţin de aspect, de înfăţişare. Să mai reţinem că, aşa cum există texte poetice propriu-zise, ca iertăciunea citată, cu origini diverse, în *Biblie* ori în texte savante („în trup sănătos, minte voioasă", spre exemplu, cf. *Apa trece pietrele rămân*, ediţia citată, 185), circulă în folclor şi formule paremiologice provenite din textele sfinte. În această situaţie se află: „Fii înţelept ca şarpele, muncitor ca albina şi doritor ca turturica" (cu varianta: „Cu furnica la muncă, cu iepurele la somn, cu câinele la credinţă mai mult să te asemeni"). Microtextul îşi are corespondent în: „fiţi dar înţelepţi ca şerpii şi nevinovaţi ca porumbeii" (Matei 10, 16). De asemenea: „După poamă se cunoaşte pomul şi după faptă omul" poate fi raportat la: „Căci fiecare pom se cunoaşte după roadele lui"[1] (Luca 6, 44). Şi, în continuare: „Nu arunca mărgăritarul înaintea porcilor" faţă de: „Nu daţi cele sfinte câinilor, nici nu aruncaţi mărgăritarele voastre înaintea porcilor" (Matei 7, 6). „Toate apele în mare se varsă şi marea nu se mai umple", în raport cu: „Toate fluviile curg în mare, dar marea nu se umple, căci ele se întorc din nou la locul din care au plecat" (Ecclesiastul 1, 7). Texte ca următoarele: „A umbla gonind vânturile şi măsurând câmpurile", „Arborele mare cade tare", „Când casa ta are sete, nu vărsa apa pe drumuri". „E nevoie să tai pom şi să ciopleşti om", „Dacă omul cade îi piere şi umbra", „Omul ca lumânarea, când luminează, atunci se sfârşeşte", „încearcă marea cu degetul", „A avea mintea lui Solomon", „A face comorile lui Iov", „A apuca luna/ cu mâna/ şi soarele/ cu picioarele", „A astupa soarele cu degetul", şi multe altele sunt ecouri din Iov şi din Ecclesiast. Ca o scurtă concluzie, apare evident că textele sfinte au avut rolul benefic de a întări virtuţile morale ale omului din satul tradiţional. Chiar dacă nu ştia carte, faptul nu l-a împiedicat să aibă acces la multe şi variate surse de informaţie, să le transpună în schema stabilă a proverbului ori a sentinţei şi să le asigure buna circulaţie în oralitate.

Urmează să selectăm câteva exemple, tot din paremiologie, care confirmă că elementele din natură sunt evocate cu intenţia de a sublinia morala negativă a fiinţei umane. Caracterul lor didactic este mult accentuat în comparaţie cu microtextele deja citate. În consecinţă, aspectele estetice sunt şi ele diminuate: „A se înfoia ca varza", se spune despre un arogant şi un închipuit; acesta devine „obiect comic", prin urmare moralul cedează esteticului; „A fi bun de pus în cânepă", deci individul apare ca o sperietoare, ceea ce deranjează sub aspect estetic; „Află nod în papură şi spini în mămăligă", se spune despre un cusurgiu; „Capul lui a mai fost dus la o cioată de răchită", relaţia cu răchita sugerând prostia, netrebnicia; „Cine a văzut din salcie cerc de butie şi din nerod om de frunte?" Iată că salcia şi răchita sunt, în lumea mitică a dendrologiei, sinonime cu prostia din lumea omenească; „Ciocoiul ca răchita, de ce-l tai, de ce răsare", răchita vine să ilustreze, caracterologic, şi dârzenia malefică a parvenitului; „A ajunge de râsul curcilor", „A avea orbul găinilor", „A avea sticleţi în cap", toate aceste ultime trei exemple, ca şi celelalte care le-au premers, identifică „obiecte comice", prin urmare se situează între moral şi estetic; rămâne de văzut în ce direcţie se angajează sensibilitatea şi conştiinţa noastră. Oricum, se constată tendinţa de caricaturizare, fapt explicabil dacă ne gândim că tradiţia este foarte severă în privinţa moralei. Din acest punct de vedere, paremiologia este în acelaşi ton cu alte specii folclorice, ca snoava, strigătura, cântecul satiric.

b) Frumosul utilitar

Ştim sigur ca vechile culturi prealfabete îmbină frumosul cu utilul. Unii văd în aceasta (şi nu fără motiv) o limitare a frumosului în favoarea utilului. Cât priveşte evocarea elementelor naturii (căci în folclor nu se obişnuieşte înfăţişarea naturii în sine, a naturii ca peisaj autonom), pot fi sesizate două tendinţe oarecum distincte. Vom întâlni cântece lirice, vesele

sau triste, care exprimă, în fond, atitudinea individului faţă de utilitatea ori inutilitatea unui element din natură. Ele nu sunt numeroase în raport cu marea bogăţie a materialelor orale, dar pot fi date două exemple cu titlu ilustrativ. Unul este *Teiul* din antologia *Flori alese*[1]:

„Teiule cu foaie lată,
Nici un vânt să nu te bată,
Că bine mi-ai prins odată
Când de poteră fugeam,
Eu în codru alergam
Şi sub tine m-ascundeam,
Cu umbra mă răcoreai,
Cu tulpina m-ascundeai
Şi cu frunza mă-nveleai,
De poteră că mă scăpai.

Prin toate ramurile
Atârnau pistoalele

Şi sub toate frunzele
Îmi cântau mierliţele.

Teiule cu foaie lată,
Nici un vânt să nu te bată,
Că bine mi-ai prins odată,
Odată-n copilărie
Când eram la haiducie.

Şi acuma cărunţit,
Tot sub tine tăbărât".

[1] *Flori alese din poezia populară,* 1, Ediţie îngrijită de Ioan Şerb. Prefaţă de Mihai Pop, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 47

Imaginea teiului este un pretext pentru rememorarea unei aventuri. Prin urmare, imaginea e dependentă de întâmplarea pe care, în fond, o şi favorizează; greu de precizat dacă emoţionalitatea poetului îşi are explicaţia în ataşamentul fată de prezenţa mereu actualizată a teiului sau în propria lui saga eroică. O asemenea ambiguitate caracterizează întreaga poezie folclorică de natură. Detaşarea autorului anonim apare tranşantă în cazurile în care anumite aspecte ale mediului înconjurător nu sunt pe gustul şi în conformitate cu interesele sale. În aceste situaţii, se ivesc momente de-a dreptul satirice. Tot în antologia *Flori alese*[1] figurează, parcă în replică, o poezie intitulată *Plopul:*

„Foaie neagră de rogoz,
Mult eşti, pleopule, fălos,
Mult eşti 'nalt şi albicios,
Dar n-aduci nici un folos.
Foaie verde de susai.
Poame n-ai,
Umbră nu dai,
Pază mlaştinilor stai.

Foicică flori domneşti,
Pleopule, de ce jeleşti?
Au vreo pacoste cobeşti,
Ori de moarte mă vesteşti?
Vântul bate, frunza-ţi pică,
Veselia mi se strică,
Sufletul mi-e plin de frică.
Foaie verde clocotici,
Vai de sărmanii voinici
Când s-abat şi ei p-aici;
Stau sub pleopi ca pe potici!"

[1] *Flori alese din poezia populară,* I, loc. cit., p. 46

Frumusețea este trecătoare și în artă; cel puțin așa gândesc modernii. Dar ceea ce era considerat drept frumusețe absolută în antichitatea greacă și clasică nu mai avea aceeași semnificație în antichitatea târzie și latină. Fiecare epocă are dreptul să-și impună preferințele și gusturile, care s-o justifice în seria timpului. Dacă dispar condițiile haiduciei, se creează alte relații între individ și mediul ambiant. Dispar motivele care separă plopul de tei, pe considerentul că unul ar participa la aventura haiducească, celălalt nu. Cine preferă florile de grădină (îngrijite, cultivate, selectate) celor de câmp dă semn că gusturile sale estetice au luat altă direcție.

Cea de a doua tendință în evocarea naturii, ca reper utilitar, se configurează în planul paremiologiei. Aceasta selectează o serie limitată de elemente de natură pe care le consideră nefolositoare, chiar dăunătoare, și le acordă înțelesuri specifice moralei negative. Este vorba de *plop, răchită, papură, mărăcine, spin, pir, neghină, urzică,* simboluri ale răului. Puteau fi incluse și alte forme vegetale. S-a preferat însă un grup restrâns pentru a fi mai bine manevrat, dar și pentru că acestea, într-adevăr, se pretează la anumite jocuri de idei. „Răchita, oricât ai îngriji-o, tot lemn netrebnic rămâne", „Urzica nu va fi floare niciodată"; „Sub părul fără roade nu se adună păsările"; „Plopul nu face pere/ nici răchita vișinele". Desigur, unele pot contraria; nu se poate înțelege de ce păsările nu s-ar opri într-un copac neroditor. Dar convenția trebuie respectată: omul (și nu păsările) pedepsește copacul care nu dă roade. Și Iisus a „pedepsit" smochinul.

Spinul apare foarte des, uneori în relație cu trandafirul. S-ar putea vorbi chiar de o poetică a spinului, mai ales dacă se apelează și la istorioarele despre scaieți, ciumafai, mărăcini. Dar iată câteva exemple: „Cine seamănă spini, spini culege", „Cu un trandafir a vrut să dreagă ce-a stricat cu cincizeci de spini", „S-a procopsit ca dracu-n spini", „Păcat de floare că-i în spini",

„Trandafirul se scutură, dar spinul rămâne". Unele forme paremiologice încearcă şi un fel de *coincidentia oppositorum*: „Fiecare trandafir cu ghimpele lui", „Cine vrea trandafiri cată să vrea şi spini", „Când ţi-e larg în casă, pune un spin în mijloc", „De multe ori dintr-o iapă bună iese un măgar şi dintr-un mărăcine iese un trandafir". Această poetică a spinului cu numeroasele ei exemple s-ar putea să-l fi inspirat pe Eminescu în cunoscutele versuri din *Doina*: „Numai umbra spinului/ La uşa creştinului". Versurile populare care l-au inspirat pe poet ar fi acestea: „Mila de la străin/ E ca umbra de la spin", cu varianta: „E mila de la străin/ Ca gardul de mărăcini".

Trebuie să observăm modul în care apare natura în concepţia cultă şi savantă, pe de o parte, şi în creaţia tradiţională, pe de alta. Ca peste tot, vom constata deosebiri de stil, de mentalitate, de context. Într-o primă evaluare, spaţiul înconjurător (ori cosmic) e înfăţişat în elemente „constitutive" şi în aspecte „individualizate". Este o manieră de reprezentare dominantă la greco-latini şi la clasicii europeni. Anumite secvenţe din *Upanishade,* imnurile egiptene către soare, ale asiro-caldeenilor preamărind faptele cosmogonice ale zeului, celebrul *Imn către Afrodita,* atribuit lui Homer, aşează natura în rame, pentru a da strălucire divinităţilor. Vergiliu (în pastoralele sale, idile, egloge) şi mai ales Horaţiu (*O*, *Fons Blandusiae*...) identifică în natură urme ale divinităţilor binevoitoare, formele lor de manifestare. Abia romanticii descoperă măreţia, strălucirea, infinitatea, diversitatea şi unitatea spaţiilor umano-cosmice, fără tutelarea puterilor suprafireşti. Ei se pot recunoaşte în următoarea judecată de valoare, dintr-un tratat de estetică: „Esteticul natural se extinde acuma asupra întregii naturi văzute ca un cosmos, ca armonie deci, ca un imens şi covârşitor obiect estetic. Desigur, ceea ce impresionează mai întâi e vastitatea naturii în care se cuprinde bogăţia exuberantă a mişcărilor, formelor, luminilor, sunetelor şi culorilor ei, extensiunea fără limite, înălţimea neprecisă,

adâncimea insondabilă, menite toate a dilata fantezia, revărsând-o peste marginile fiinţei omeneşti". Şi, în continuare: „Urmează însă de îndată observarea regularităţii desăvârşite a naturii, a legislaţiei ei de ceasornic fin dar imens, a prezenţei incontestabile a unui determinism exact fără înlăturarea libertăţii, întrucât fenomenele par a se supune cu uşurinţă regizării lor legale ca o disciplină cu graţie consimţită, şi haosul primei impresii se transformă în principiu de ordine şi armonic, în totalitatea ei natura apare deodată ca o «construcţie», infinitul ei a făcut loc unor limite şi, metafizic, se poate vorbi de «arhitectonica» universului. Deşi, în realitate, impunătoarea clădire e alcătuită din elemente fluide, în continuă evoluţie de compunere şi recompunere, în mişcare şi schimbare neostenită, ea ne apare unitară şi închegată, limitată de fantezia noastră prin bolta cerului şi planul până la orizont al pământului, ducând – întocmai ca în artă – la încheierea că natura *reprezintă* ceva şi anume tocmai o imensă construcţie arhitectonică".[1] Al. Dima rezumă în câteva fraze întreaga gândire germană în domeniu, exprimată până la apariţia tratatului citat, adică la sfârşitul deceniului al cincilea (1947); acei autori prestigioşi care au văzut în existenţa naturală a omului criteriul originalităţii şi al capodoperei (Im. Kant); care au pus în corelaţie şi în ordine ierarhică frumuseţea artei şi cea a naturii, cu intenţia de a crea universuri paralele şi armonice (Hegel); în sfârşit, acei care au considerat natura un înveliş protector al ideii şi o poartă transparentă ce Iasă să se întrevadă împărăţia spiritului absolut (M. Geiger, Max Dessoir, Emil Utitz). Sunt directive aparţinând ordinii sublimului şi pe care nu le vom găsi în spaţiul tradiţiei. Cel puţin aceasta este impresia de ansamblu. Măreţia sublimă era nota caracteristică a culturilor vechi, prealfabete. Formele naturii erau reprezentări ale spiritelor

[1] Al. Dima, *Domeniul esteticii.* Privire sintetică introductivă. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, tabel cronologic şi indice de nume de Petru Ursache. Editura Universităţii „Al.I. Cuza", Iaşi, 1998, p. 67-68

divine (munţi, păduri, ape). Pământul, cerul, astrele veneau direct din geneză şi se constituiau într-o arhitectură cosmică armonioasă. Lumea artelor îi alegea pe zei şi pe eroi şi-i punea să acţioneze în tot universul; nu aveau căutare alte forme literare decât epopeea, imnul, cântecul, fie şi tragic, legenda mitologică. În aceeaşi epocă a gândirii mitice, se înfiripau primele reprezentări „savante" ale naturii, dependente încă (Homer, Vergiliu) de concepţiile religioase. Ele erau deocamdată „elemente constitutive" şi aspecte „individualizate", cum ar spune Al. Dima. În acest punct al demonstraţiei sunt confirmat de dialogul *Hippias Maior* al lui Platon. Acolo sunt citate ca exemple de frumuseţe „elemente" şi „aspecte": o fată, un animal (caii lui Zeus), etc., chiar unelte casnice, cu condiţia ca acestea să îndeplinească anumite funcţii formale de „potrivire", de armonizare sau de măsură. Şi în cultura orală speciile de primă însemnătate, mutate pe gândirea mitică, sunt legendele cosmogonice şi antropogonice, colindele, incantaţiile, oraţiile şi basmele. În epoca istorică şi modernă (ne referim îndeosebi la romantici), situaţia s-a schimbat în chip radical. Arta cultă a început să evolueze în mod expres în direcţia sublimului. Immanuel Kant semnalează primul această nouă perspectivă, *Critica puterii de judecată* fiind o estetică a sublimului, a geniului şi a capodoperei. Paralel şi independent, literatura orală a început să se comporte asemenea literaturii scrise de la începuturile ei: în privinţa naturii, ea şi-a permis să evoce „elemente" şi „aspecte". Nu a renunţat niciodată la imagini grandioase şi sublime, dar le-a rezervat momentelor festive şi ritualice, cum s-a văzut în cazul *Iertăciunii* pomenite mai înainte şi pe care am alăturat-o poemelor cosmogonice încă în circulaţie vie. Diversitatea formală a frumuseţii naturii este o realitate şi omul din satul tradiţional avea cunoştinţă de ea. Dar, spre deosebire de confratele său din mediul savant şi cult, care doreşte multiplicitate şi explorează necontenit spaţii inedite pentru a le pune în valoare, tradiţia reduce diversul la

„elemente” şi „aspecte”, în baza dualismului moral bine – rău. De aici disputa dintre plop şi tei, dintre harnic şi leneş, dintre frumos şi urât. Fiecare clasă de „elemente”, spinul, răchita, papura, etc. sau albina, furnica, şarpele, porumbelul subsumează o categorie mai largă de realităţi concrete, încât limbajul aluziv capătă extindere, iar spaţiul discuţiei nu rămâne niciodată îngrădit.

2. Frumosul uman

Frumuseţea naturii apare oarecum limitată în concepţia tradiţiei, niciodată saturată ca în „pastelurile” culte, din motive diverse: a) *tehnica selectării* „elementelor”, ceea ce duce la simbolizare (pirul este rău, şarpele înţelept, etc.); b) *antropomorfizarea naturii,* adică asocierea natură – om (ca în versurile: „Nu ştiu, luna-i luminoasă,/ Ori e puica mea frumoasă;/ Nu ştiu, luna-n ceruri trece,/ Ori puica la apă rece”; sau: „La podul cu zalele/ Răsărit-a soarele,/ Dar nu-i soare răsărit,/ Că-i bădiţa-mpodobit./ Împodobitu-i cu mărgele,/ Ca spinu cu porumbele,/ Împodobitu-i cu belşugi,/ Ca via cu struguri dulci”); c) de asemenea, *gândirea mitică şi religioasă,* impunând anumite tipare şi modele de frumuseţe cerute de riturile de trecere, a creat anumite obişnuinţe şi limite, justificate funcţional, ceea ce nu s-a întâmplat în gândirea savantă. În schimb, frumuseţea umană se bucură, în reprezentările poetice, de mai multă libertate, conform sentinţei: „Omul este om şi numai om”. Omul reprezintă o realitate în sine, este perfect autonom. Daca întâlnim pasaje de tipul „Nu ştiu, luna-i luminoasă,/ Ori e puica mea frumoasă”, ni se sugerează că totul se raportează la om. El e capabil să transmită empatetic propria stare de spirit naturii întregi. Natura îşi pierde echilibrul dacă omul se află în stare de criză: „Foaie verde lemn uscat,/ De oftat ce-am tot oftat/ Soarele s-a-

ntunecat,/ Luna n-a mai luminat./ De oftat ce-am oftat tare,/ Nici soarele nu răsare,/ Nici luna lumină n-are,/ Nici pe câmp nu creşte floare".[1] Nu cunosc o sentinţă atât de categorică în favoarea naturii, luată ca totalitate şi în sine. În schimb, pot fi citate numeroase formule paremiologice consacrate „elementelor" şi „aspectelor". Cel mult sentinţa, cunoscută nouă, „Cerul, pământul, focul şi apa n-au judecată" poate fi asemănată cu „Omul este om şi numai om", din perspectiva unei gândiri stabile şi integratoare. Drept urmare, frumosul uman este omniprezent în toate sectoarele literaturii şi artei tradiţionale. Fiecare categorie l-a abordat în termeni specifici, astfel încât basmul se completează cu poezia de dragoste, descântecul cu colindul, pentru ca, în ansamblu, fiinţa umană să apară ca o totalitate distinctă.

Mai mult decât atât, frumuseţea luată drept categorie separată, cu referire directă la om este şi „teoretizată". Se cunosc în această privinţă sentinţe specializate, cărora le-am acordat atenţie în altă parte[2], un exemplu fiind: „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". Dar există şi forme versificate cu destinaţia de a circula în cuprinsul cântecelor şi al strigăturilor. Uneori sunt incluse şi în colecţiile de proverbe, întrucât păstrează structura acestora: „Nu-i frumos cine se ţine,/ Ci-i frumos cui îi stă bine; Nu-i frumos cin' se găteşte,/ Ci e cui se potriveşte"; „Nu-i frumos cine-i semeţ,/ Nici cine-i cu părul creţ,/ E frumos cine-i isteţ"; „Omu urât îmbrăcat/ îi ca grâul cel picat"; „Om urât cu haine bune/ îi ca grâu cu tăciune;/ Om frumos cu haine răle,/ Tot îi stă bine cu ele".

Iată ce trebuie să reţinem: omul îşi formulează judecăţile simplu şi lapidar; nu are nevoie să se complice cu referinţe greoaie, întrucât instrucţia se face pe viu şi „din mers". El preferă, cel puţin aici (în alte texte aduce elemente noi, cum vom vedea), frumuseţea naturală, necontrafăcută, adică aceea

[1] *Flori alese din poezia populară,* ed. cit., p. 8-9
[2] Petru Ursache, *Etnoestetica.* Iaşi, Institutul European, 1998

care „stă bine” şi „se potriveşte”. „A potrivi” înseamnă „a armoniza” fiinţa în înfăţişarea ei, a-i da vioiciune, mişcare. Orice disproporţie deranjează, e suspectată imediat de caricatură, ca în sentinţa „Omul ca omul, nasul e ce e”. Prin urmare *potrivire, armonizare, simplitate,* am putea adăuga *gust* şi *măsură,* adică elementele esenţiale ale frumuseţii clasice. *Frumosul* şi *urâtul* sunt valori contrare şi absolute. Ele nu-şi schimbă datul natural, indiferent de încercare. Urâtul cu haine frumoase tot urât rămâne. La fel, frumuseţea acoperită cu haine urâte e tot frumuseţe. Se respectă sensul moral şi estetic al proverbului: „Omul cinsteşte haina, nu haina pe om”, cu o variantă ironică vizând „potrivirea”: „Haina aceasta a ta este?” Cine „se ţine” dă dovadă de orgoliu, de comportament aberant, incompatibil cu norma impusă: de potrivire, armonie, gust, măsură. Dacă *isteţul* şi *drăcosul* cer şi ei drept de recunoaştere, înseamnă că se deschide o cale morală în constituirea canonului de frumuseţe. Trebuie spus că acest model de frumuseţe întemeiat pe concepte clasiciste *(simplitate, potrivire, armonizare, gust, măsură*) nu a fost absolutizat, nu a rămas static şi conservator, cum ne-am obişnuit să acuzăm cu prea multă uşurătate tradiţia, ci a suferit ajustări, chiar destructurări, fenomene de înnoire cunoscute şi în cultura savantă. S-a acceptat dialogul frumos – urât, dându-se câştig de cauză şi acestuia din urmă. Mândria ca frumuseţe conştientizată a găsit şi ea loc în lumea valorilor estetice de tip tradiţional. Cultura prealfabetă are o întindere foarte mare în timp, de mii de ani. Nu a bătut pasul pe loc, pentru că societatea nu a rămas în stare de sălbăticie şi de „prelogism”. Ea a creat, prin religie, o morală înaltă care l-a înnobilat pe om, forme de cultură adesea înnoitoare, opere artistice de valoare universală. Într-un cuvânt, încet-încet, i-a produs pe moderni.

a) Frumusețea cea dintâi

În cele ce urmează, întreprindem o analiză literară (mai puțin propriu-zis estetică) a unor poezii reprezentative pentru tematica frumosului. Ne mărginim la clasificări de fapte poetice și la sistematizarea lor. O prezentare amplă, integrală a materialelor existente în colecții și în arhivele mai însemnate au realizat-o Sabina Ispas și Doina Truță, în *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologie,* în patru volume apărute în Editura Academiei, 1986-l989. Pentru că „omul este om și numai om", domină portretul; în colinde, unde suportul etic se subînțelege datorită contextului ritualic și religios, domină portretul idealizat; în basme și în balade, epicul justifică portretul discursiv și în mișcare; în lirica de dragoste, el are un caracter descriptiv, decorativ și static.

Ca să începem cu începutul și să păstrăm o simetrie cu capitolul anterior, *Frumusețea naturii,* facem din nou referință la o *Iertăciune* descoperită în *Folclor din Transilvania,* III. Fragmentul pe care l-am decupat atunci l-am subintitulat convențional „cosmogonie poetică". Cel ce urmează poate fi considerat o schiță de „antropogonie poetică". Continuarea acelei *Iertăciuni* este următoarea:

„Dar Dumnezeu a văzut
Că șade rău pe pământ
Fără om cu Duhul Sfânt
Și a luat trup
Din lut,
Os din piatră,
Sânge din mare,
Ochi din soare,
Față din floare,
Sprâncene
Din stele,
Duh Sfânt din mâinile sale,

Şi a făcut
Pe strămoşul nostru Adamu,
De la care se trage tot neamu".

Nu mai este nevoie să insistăm asupra rolului modelator al unor asemenea compoziţii, rostite solemn şi ceremonios, în cadre îndătinate şi ritualizate. Este de aşteptat ca un asemenea tip de frumuseţe, plămădit direct de mâna divină, să se multiplice în copii. La acest nivel al dialogului dintre Dumnezeu şi progenitură, Ziditorul creează, fiul său imit(eaz)ă. Dacă acesta din urmă a înţeles că i s-a făcut „ochi din soare", l-a îngânat pe stăpânul ceresc în compoziţia proprie: „Ochiul omului e rupt din mare". Şi-a permis mutaţia între elemente, ştiind că şi soarele şi marea vin din primordialitate şi din cosmogonie. Modelul de frumuseţe combinat din elemente astrale (soarele în piept, luna în spate, stelele pe umeri) n-a trecut decât cu excepţii graniţele colindei şi ale baladei de curte feudală. Doar fragmente ale acestuia au pătruns în basm şi în poezia de dragoste. În schimb, cea din urmă şi-a însuşit tehnica elaborării compoziţiei. Să pornim de la un exemplu:

„Oltule, râu spumegat
Şi cu sânge amestecat,
Şi de-ai fi şi vorbitor
Precum eşti de curgător,
Eu pe tini te-aş întreba
N-ai văzut pe neicuţa?
– Eu şi de l-oi fi văzut,
Dară nu l-am cunoscut!
– El îi lesne di-a cunoaşte
Iară făţişoara lui,
Albă spuma laptelui;
Iară mustăcioara lui,
Neagră pana corbului;

Iară ochişorii lui,
Iară doo mure negre
Coapte pe-un rug verde,
Iar coapte pi su pământ,
Neatinsă nici de vânt,
Ş-iară coapte la răcoare,
Nevăzute nici de soare!”.[1]

Este modelul păstoresc, în combinaţie cu „maica bătrână” din baladele de curte feudală. Schema compoziţiei (incluzând itinerariul – căutare, vizând semnele de recunoaştere) a rămas aceeaşi. S-au schimbat personajele, iar cu aceasta Eros l-a înlocuit pe Thanatos. Se pare că acest tip de compoziţie, inspirat din textele ritualice (colinde) şi epice (balade), de care ne-am ocupat cu alt prilej, a devenit destul de stabil în lirică. De aceea Sabina Ispas şi Doina Truţă l-au catalogat, ca tip, în mod separat. Exemplul următor (şi ca el sunt multe altele) îl confirmă pe primul:

„Foaie verde de sulcină,
Murăş, Murăş, apă lină,
De mi-ai fi tu vorbitoare,
Precum eşti de mergătoare,
Eu cu drag te-aş întreba:
N-ai văzut pe bădiţa?
– Poate că l-am şi văzut,
Dară nu l-am cunoscut!
– Badea-i lesne de-al cunoaşte
Că-i înalt şi subţirel,
Parcă-i tras printr-un inel;
Pe deasupra ochilor
Trasă-i peana corbilor;

[1] Sabina Ispas şi Doina Truţă, *Lirica de dragoste.* Index motivic şi tipologie, II (D-H). Editura Academiei Române, 1986, p. 214

Pe din jos de ochişori;
Pe din sus de buzişoare
Are negre mustăcioare,
Şi-i de-o palmă lat în frunte
Şi nu prea grăieşte multe!”[1]

Portretul astral era un dar, un privilegiu al eroilor, al domnitorilor şi al oamenilor aleşi destinal. Cel la care ne referim acuma este un dar al naturii, de aici corelaţiile atât de insistente cu mediul înconjurător. A recunoaşte „e simplu”. Dar aici este vorba de un joc al lui Eros, cum dincolo, în peregrinările „măicuţei bătrâne”, era unul al lui Thanatos. Să ne amintim:

„Maică, măiculeana mea,
Când te-ajunge dor de mine,
Tu ia drumul de-a lungul
Şi oraşe de-a numărul.
Că pe mine mi-i afla
La poartă la Bălgrad
Mândru semn că mi-i afla:
Pe la brâu
Holdă de grâu,
La picioare
Iarbă mare,
La ochiţi
Doi peuniţi,
La sprâncene
Două pene,
Din buziţă
Schinteiţă,
La gât, sastiu înflorit

[1] Sabina Ispas şi Doina Truţă, loc. cit., p. 215

Că de grea moarte-am murit:
De plasul cuţitului,
De puşcuţa neamţului”![1]

A recunoaşte este o convenţie, ţine de înţelesul secret al lucrurilor. Textul nu trimite la un individ anume, nominalizat, cu statut civic şi juridic. Din moment ce se indică elementele de portret, cel care le receptează confirmă însăşi existenţa frumuseţii. Deci întrebarea retorică a fetei, ori a mamei, sub domnia lui Eros/ Thanatos, are finalitate estetică.

b) Frumuseţea împodobită

Titlul riscă să fie un pleonasm, dar îşi are confirmarea în realitatea poetică. O strigătură încearcă să lanseze următoarea imagine a frumosului: „Am un bade roşculeţ/ Cu trei rânduri de păr creţ/ Şi cu unul de inele,/ Pe pofta inimii mele”. Nici un element autentic natural şi general acceptat de conştiinţa colectivă nu se află implicat aici, pentru a confirma şi perpetua modelele îndătinate, de tipul: „Nu-i frumos cine se ţine”. Cel mult, tuşa de culoare, „roşculeţ”, pune în ipoteză un dat natural şi spontan: nu este exclus ca, în timpul jocului, cineva să fi surprins o situaţie individuală, reală, şi s-o fi descris pe loc. Oricum, avem de-a face cu o „abatere” de la normă: „Nu-i frumos cine-i semeţ,/ Nici cine-i cu părul creţ”. Podoabele tind să treacă pe primul plan, riscând să dea câştig de cauză comicului (depinde de unghiul din care sunt privite lucrurile) şi să-şi dispute întâietatea: „Foaie verde trei costei,/ A ieşit un obicei/ Să nu se poarte cercei,/ Numai negri zulufei/ Cu panglice pântre ei”. Piesele vestimentare, în toată varietatea lor regională ori de sezon, nu sunt lăsate la o parte. Simpla lor enumerare sau descriere dă de înţeles că se asociază frumuseţii umane. „Alunei cu alunele,/ Drag

[1] Alexiu Viciu, *Flori de câmp.* Doine. Strigături. Bocete. Colecţie de folclor inedită, publicată, cu studiu introductiv, note, indici şi glosar de R. Todoran şi I. Taloş. Editura Dacia, Cluj, 1976, p. 213

mi-e neica cu sprâncene,/ Cu părul făcut inele,/ Cu brâul de floricele,/ Cu pălărie pe gene,/ Cu cojocelul de piele,/ Cămaşa de borangic,/ Cum stă bine la voinic".

Să mai dăm câteva exemple, pentru naivitatea şi amuzamentul lor: „Mânce-te, bade, amaru,/ Bine-ţi şade cu sumanu;/ bată-te, bade, norocu,/ Bine-ţi şade cu cojocu"; „Frunză verde salbă moale,/ Mi se făcu ochii floare/ Tot uitându-mă la vale/ Să văd pe Marin călare,/ Cu cămaşa albă, floare,/ Cu brâu numai zorzoane,/ Cu cămaşa licărind,/ Pe la poale grea de fir,/ ocolit cu trandafir"; „Dragu mi-i, mândră, de tine,/ Când te văd încinsă bine,/ Numa-n poale şi-n ciupag,/ Cum ţi-a fost ţie mai drag;/ Cu poalele-n flori cusute,/ Tot de mâna ta făcute"; „Am drăguţ, nu-i de aici/ Şi nu umblă cu opinci,/ Da cu cizme cafelnite,/ Cu obiele soponite"; „Boii trag, caru scârţâie,/ Mândra-i cu cârpa rozie;/ Boii trag, caru îl leagănă,/ Mândra-i cu cârpă galbănă". O adevărată paradă a modei. Se fac reclame la săpun, la sumane, cojoace, cizme, brâie, iar inventarul poate continua, dacă apelăm şi la alte texte. Dar, ca să redevenim serioşi, asemenea exemple ne indică pătrunderea temelor în literatura orală. Portretele astrale nu acceptau în compoziţia lor decât elemente simbol; cele agro-păstoreşti obişnuiau o anume linie („tras ca prin inel") şi un cromatism limitat. În lirica erotică, mai liberă în invenţie, şi-a făcut apariţia o mare varietate de forme vestimentare, de-a dreptul muzeistice. Ni se pare normal: pe de o parte se afirmă mişcarea evolutivă, pe de alta se dovedeşte că şi arta tradiţională a urmat un curs oarecum asemănător celei culte. Dacă ne referim la pictura europeană, se ştie când a intrat în circulaţie tema copilului cerşetor, a orbului, a furtunii, a birtului, a dejunului la iarbă verde, a merelor (putrede), a feţei de masă, etc.

În lirica „mai nouă", inventarul de podoabe adăugate frumuseţii începe să capete o notă rizibilă, fapt explicabil în contextul degradării formelor de expresie şi al instabilităţii

vieţii rurale. Un asemenea text are la bază tehnica numărătorii, cu scopul de a cumula valorile portretistice ale persoanei îndrăgite. De pildă: „Am o mândră ca peunu,/ Frumoasă-i număru unu;/ Şi când trece pe la noi/ Frumoasă-i număru doi;/ la urechi poartă cercei,/ Frumoasă-i număru trei;/ Cân' să-mbracă cu halatu,/ Frumoasă-i număru patru;/ Poartă şorţuri de arnici,/ Frumoasă-i număru cinci,/ Are rochia de mătase,/ Frumoasă-i număru şase;// Place-i mândrii berea rece,/ Frumoasă-i număru zece". Din acest text rămâne valabil numai versul al doilea: „Frumoasă-i număru unu". Logica lui Eros se opune numerotării. Dacă fata este frumoasă „număru unu", ce rost mai are înşiruirea? O singură justificare ar fi, dacă am ţine cont de ermetica numărului: frumuseţea cuprinde un număr fix, de zece componente distincte, pe care le totalizează persoana iubită. Ele urmează a fi evocate într-o anumită ordine, până la epuizare. Dar aici nu se întâmplă aşa. Numărul zece poate fi simplificat la cinci sau la şase, corespunzător atributelor reale ale fetei: asemănarea cu păunul (scris cu ifose de „cărturar": *peunu*) însemnând un punct, vioiciunea („Şi când trece pe la noi") în mişcare (un punct), piesele de vestimentaţie (trei puncte), zestrea de acasă (două puncte), plus obişnuinţa mondenă de a bea „berea rece".

Tehnica numărătorii este cerută de anumite împrejurări tragice sub ameninţarea morţii, de pildă în literatura de război, când omul se află sub presiunea unui destin fără întoarcere. Numărul în creştere este la fel de implacabil ca şi timpul care apropie, rece şi abstract, clipa de pe urmă.

Mai credibile sunt acele categorii de poezii de dragoste în care protejaţii lui Eros, fie el, fie ea, se consideră, cu de la sine putere, frumuseţi unice în lume. Fata nu-l cunoaşte pe un altul mai frumos decât badea al ei, iar naivitatea, adesea ingenioasă, cu care o declară nu trezeşte nici un zâmbet:

„Frunză verde de sulfină,
Am drăguţ, ca o lumină.
În tot satu nu-i ca el,
Înalt, tras ca prin inel.
Cine-l vede sara-n prag
Moare după el de drag”;

„Ochişori ca la badea
Nu găseşti la nimenea,
Numa-n târg la Seghedin,
La un fecior de român.
Dar nici ăia nu-s ai lui,
Că şi el i-a cumpărat
De la badea meu din sat”.

În dragoste nu există exagerare conştientă, ci idealizare inconştientă. Fiinţa iubită apare ca o fantasmă, elaborare a psihicului înclinat spre nevroză, ceea ce exclude orice interes de altă natură. Este văzută numai fantasma:

„Nu ştiu, bade, ce-i cu mine,
Că mi-i gândul tot la tine:
Unde merg, unde mă-ntorc,
Numai gândul tău îl port;
Când merg ziua pe cărare,
Gândul mi-i la tine-n vale,
Iar când mă cobor în văi
Gându mi-i la ochii tăi”.

Şi el este obsedat de fantasma iubitei, pe care subconştientul i-o restituie în chip de frumoasa lumii: „de amorezat ce sunt,/ Nu văz iarba pe pământ,/ Nici luna pe cer mergând,/ Nici soarele răsărind,/ Nici stelele strălucind”. Impactul eului cu Eros este atât de puternic, încât nu duce

numai la dereglarea comportamentului, dar creează şi iluzia că persoana iubită este unică. Faptul aceasta nu duce la liniştirea energiilor psihice contrare puse în joc, ci accentuează starea nevrotică. El a avut de ales între o fată şi alta, în spatele amândurora aflându-se, deopotrivă, şi Eros, şi Thanatos. Psihanaliza ne învaţă că un lucru se arată prin opusul său; de aceea, pentru a identifica un fenomen, trebuie investigate rădăcinile, „reminiscenţele", totdeauna derutante. Freud ar spune că, după „alegerea casetei", adică a fetei frumoase şi iubitoare, însemnând izbânda aparentă a lui Eros, subconştientul individului este invadat de tentaţiile lui Thanatos. Altfel spus, în fond n-a ales Eros, ci Thanatos, care ia chipul înşelător al unei fete neasemuit de frumoase. Starea de delir erotic este întreţinută la nivelul ascuns al psihicului de înfruntarea dintre cele două simboluri esenţiale ale existenţei. În nuvela *Gradivia* de Wilhelm Jensen, analizată de Freud în eseul *Delir şi vise în Gradivia de Jensen,* din 1907, fata se transformă în terapeut şi-l vindecă pe iubitul ei de starea maladivă prilejuită de o serie de defulări începute încă din copilărie. Şi în poezia populară fata îndeplineşte acelaşi rol. Ea îl ceartă pe „drăguţ", pentru a-l redresa psihic şi a-l atrage de partea ei. Asemenea texte concepute pe un ton energic şi arţăgos se apropie, terapeutic vorbind, de descântece: „Măi mândrule, rujă creaţă,/ Doară n-ai pe ochi albeaţă/ Să nu vezi, mândrule, bine/ Că urâta nu-i ca mine...". Sau: „Ce te uiţi, bade, la mine,/ Doară nu-s făcută bine?". Într-o altă serie de variante care încep exact cu versurile citate (şi de care ne-am ocupat cu alt prilej), fata continuă să-i spună iubitului că frumuseţea ei este un dar al mamei; aici îşi ocărăşte adversarele, fireşte, urâte toate. Oricum am privi lucrurile, ţinând seama de discursurile pătimaşe ale fetei, Eros se dovedeşte a fi la fel de agresiv şi de tiran ca şi Thanatos. Din impulsuri narcisiace, el îi obligă pe îndrăgostiţi să creadă că frumuseţea unuia văzută de celălalt este unică. Lăsăm la o parte absurdul acestei judecăţi.

Important este să reținem că de aici are de câștigat gândirea estetică. Pe de o parte se confirmă că frumosul ține de „judecata de gust" (Kant), liberă și fără concept; pe de alta, frumusețea este într-adevăr *unică,* netransformabilă și abstractă. Ea poate fi doar intuită, cum s-a spus adesea în bibliografia de specialitate; cel mult ni se arată în forme, linii, culori. Când poezia îl înfățișează pe tânărul „cu cămașa albă, floare", iar pe fată cu „cârpa rozie", acestea sunt semne de recunoaștere a frumuseții „ca apariție".

Capitolul III

PEISAJE CELESTE

Cea mai caracteristică formă de peisaj o constituie *grădina raiului.* După chipul şi asemănarea ei se configurează o întreagă serie de subtipuri care dezvăluie, în cele din urmă, concepţia tradiţională, în esenţă religioasă, despre zidire în general şi despre „natură" în special. De altfel, omul din mediul prealfabetic, obişnuit să opereze cu instrumentele gândirii mitico-religioase, nu a ieşit decât foarte târziu din „zidire". Pentru el conceptul de *natură* este exterior: şi l-a însuşit mai târziu, pe cale livrescă, ocazie care l-a făcut să cunoască o alunecare lentă în propriul lui subiect. În vorbirea curentă ori în limbajele specializate ale ritualurilor, miturilor şi artelor, utilizează termeni care denumesc fragmente ale mediului înconjurător, *munte, deal, apă, cer, soare, lună, pădure, copac,* soiuri de plante sau de animale, însă cu înţelesuri care amintesc mai clar ori mai învăluit de „cartea facerii", precum şi de credinţele precreştine din fondul autohton. Pe unele le poetizează şi le idealizează; pe altele, cu timpul, le desacralizează. Dar, de regulă, documentele etnografice pun în evidenţă acelaşi dualism moral, bine/ rău, cu care se delimitează tradiţia orală de oricând şi de pretutindeni.

1. Geneza biblică şi cultă

Imaginea *grădinii raiului* îşi are originea în *Biblie,* ca peste tot în culturile iudeo-creştine şi islamice. Este vorba de celebrul

pasaj în care ni se relatează cum Dumnezeu i-a aşezat pe protopărinţi într-o grădină minunată din Eden:

„Apoi Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden, spre răsărit, şi a pus acolo pe omul pe care-l zidise.

Şi a făcut Domnul Dumnezeu să răsară din pământ tot soiul de pomi, plăcuţi la vedere şi cu roade bune de mâncat; iar în mijlocul raiului era pomul vieţii şi pomul cunoaşterii binelui şi răului.

Şi din Eden ieşea un râu care uda raiul, iar de acolo se împărţea în patru braţe.

Numele unuia era Fison. Acesta înconjură toată ţara Havila, în care se află aur...".

Să reţinem din „geografia" sacră a raiului câteva elemente distincte: 1. Raiul (grădina) a fost „sădit" de însăşi mâna Domnului în Eden (paradis); o grădină minunată în mijlocul altei grădini mirifice, peisaje strălucitoare ce se continuă unele dintr-altele „în stil milanez", cum ar spune Rosario Assunto. Cuvântul „sădit" nu trebuie luat în sens propriu; Dumnezeu a făcut raiul cu aceleaşi mijloace cu care l-a făcut şi pe om; 2. A doua localizare: Domnul a plasat raiul „la răsărit", ceea ce, în exegezele ulterioare, avea să însemne şi „sus", „sub cer", „munte cosmic"; 3. În grădină au fost aşezaţi feluriţi pomi, „plăcuţi la vedere şi buni de mâncare". Tot ce iese „din mâna" Domnului se află sub semnul binelui şi al frumosului, cum se spune şi despre cele şase zile ale genezei. În mijlocul grădinii. Domnul a sădit *pomul vieţii* sau *al cunoaşterii,* cu o semnificaţie spirituală şi sacramentală de cel mai mare interes pentru destinul omului; 4. Prin grădina minunată curge un râu binefăcător (izvor sau fântână, în prelucrările ulterioare) care se desface în patru fluvii ce leagă în chip fabulos „cerul de sus" cu „cerul de jos", raiul cu pământul, într-o nesfârşită succesiune de peisaje alese.

Toate aceste patru elemente de peisaj, cu semnificaţiile lor de ordin religios au fost însuşite de tradiţia orală românească. Ele s-au amestecat cu alte credinţe autohtone

încreştinate, într-o unitate stilistică proprie. Individul a luat cunoştinţă de geografia raiului direct din cărţile religioase ori de la slujba de duminică. El nu şi-a permis să modifice imaginile, ci le-a imitat şi repetat cu mijloace proprii, în legende sau în colinde, acestea din urmă expres conservatoare prin funcţia lor ritualică. În schimb, cultura savantă a construit, în spiritul modelului biblic (asociat cu un şablon mitic de largă circulaţie, „insula fericiţilor", cunoscut îndeosebi în spaţiul grecesc), mai multe variante ale raiului, foarte asemănătoare între ele şi circulând cu statut de topoi. Ele poartă denumiri semnificative, *paradis, paradis ceresc, paradis terestru, Ierusalim ceresc, grădina desfătărilor, regatul Preotului Ioan,* etc., şi exprimă eforturile conjugate ale umanităţii de identificare în timp şi spaţiu a grădinii minunate.

Astăzi se cunoaşte destul de bine istoria căutărilor şi, implicit, a raiului ca utopie a fericirii nelimitate şi depline. Există o bibliografie extrem de bogată, acumulată încă din Antichitate până astăzi, din toate culturile mari ale lumii, iar una dintre cele mai recente şi reputate cercetări aparţine francezului Jean Delumeau, anume *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului* (ediţia franceză 1992, Librairie Arthème Fayard; ediţia românească 1997, Humanitas). Încă din epoca vechitestamentară, chipul raiului descris în *Cartea Facerii* a început să cunoască unele uşoare modificări sau adăugiri, datorită stilului apologetic şi evocator al psalmiştilor şi profeţilor. Cel mai interesant dintre aceştia pare a fi Iezechiel, căruia i se datorează două formulări complementare. Prima este următoarea, în ordinea discursurilor sale:

„Erai plin de înţelepciune şi desăvârşit în frumuseţe.
Stăteai în Eden, grădina lui Dumnezeu
şi erai acoperit cu tot felul de pietre scumpe:
cu sardonic, cu topaz, cu diamant,
cu hrisolit, cu onix, cu iaspis,

cu safir, cu rubin, cu smaragd şi cu aur (...)
te pusesem pe muntele sfânt al lui Dumnezeu”.[1]

Al doilea exemplu:

„... dar lângă râul acesta, pe malurile lui de amândouă părţile
vor creşte tot felul de pomi roditori.
Frunza lor nu se va veşteji şi roadele lor nu se vor sfârşi;
în fiecare lună vor face roade noi pentru că apele vor ieşi din sfântul Locaş.
Roadele lor vor sluji ca hrană şi frunzele lor ca leac”.[2]

Dacă privim comparativ referatul biblic din *Cartea Facerii* cu cele două ficţiuni ale lui Iezechiel, putem urmări constituirea treptată şi (până la urmă, apelând şi la alte exemple) definitivarea imaginii raiului ca şablon universal. De pildă, a fost suficient ca în textul iniţial să existe referinţa singulară la aurul din ţara Havila, simbol al lumii suprafireşti, pentru ca profetul să adauge un întreg inventar de pietre preţioase, scumpe la auz şi la vedere. Fantezia urmaşilor a mers atât de departe, încât ei şi-au imaginat râul Fison, care înconjura o ţară fictivă, Havila, ca pe un zid de pietre preţioase care ar străjui râul; cu alte cuvinte,

[1] A se compara cu versetele corespunzătoare din ediţia românească a *Bibliei* (Bucureşti, 1982): „Tu te aflai în Eden, în grădina lui Dumnezeu; hainele tale erau împodobite cu tot felul de pietre scumpe: cu rubine, topaze şi diamante, cu crisolit, onix şi iaspis, cu safir, smarald, carbuncul şi aur; toate erau pregătite şi aşezate cu iscusinţă în cuibuleţe şi puse de tine în ziua în care tu ai fost făcut.// Tu erai heruvimul pus ca să ne ocroteşti; te aşezasem pe muntele cel sfânt al lui Dumnezeu şi umblai prin mijlocul pietrelor celor de foc.” (Iezechiel, 28, 13-l4).

[2] Consemnăm cu acelaşi interes şi varianta corespunzătoare din izvorul românesc: „La râu, pe amândouă laturile lui, vor creşte tot felul de arbori care dau hrană. Frunzele lor nu se vor veşteji şi fructele din ei nu se vor mai isprăvi. În fiecare lună se vor coace fructe noi, pentru că apa pentru ele vine din locul cel sfânt; frunzele lor se vor întrebuinţa ca hrană, iar fructele ca leacuri” (Iezechiel, 47, 12).

acesta devenise inaccesibil, nu deschis, ca o grădină în grădină, pentru că, de la căderea adamică la epoca profeților, avuseseră loc multe evenimente sufletești, cosmice, politice, etc., fapt ce necesita o ajustare a imaginarului mitic. Cum grădina din grădină devenise cetate, se cuvenea păzită. Așa a apărut chipul războinic al heruvimului, inexistent în Cartea Facerii, cu excepția izgonirii lui Adam: „Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma grădinii celei din Eden și a pus heruvimi și sabie de flacără vâlvâitoare, să păzească pomul vieții" *(Facerea,* 3, 24).

Nici muntele nu figurează în prima geografie a raiului. Iezechiel i-a găsit loc în textul său, fiind ajutat de tradiția poetică (avem în vedere îndeosebi *Cântarea Cântărilor* și *Psalmii),* care excelează în jocul de artificii al formelor alegorice și simbolice. Polisemantismul lor alătură grădina cu muntele, iar acestea cu cerul și cu scaunul de judecată.

Imaginea originară a raiului, aceea de dinainte de cădere, cuprindea și diferiți pomi, unii pentru hrană, alții pentru desfătarea privirii, ca să nu mai vorbim de copacul misterios și ispititor din mijlocul grădinii. Poetul a putut vorbi nu numai despre pomi miraculoși care dau permanent flori și poame, ca și cum s-ar bucura de nemurire, dar și despre frunze, tot miraculoase, cu puteri tămăduitoare. Taumaturgia, ca să nu spun direct vrăjitoria, este o floare a raiului. Toate plantele bune de leac își trag puterea de la apa vie (râu, izvor, fântână), ce se află în mijlocul grădinii minunate și corespunde în taină cu „apa bună" de pe pământ, de regulă oceanul cosmic și fluviile sfinte, Iordan, Gange, Dunăre.

De la autorii sacri ai *Vechiului Testament,* tema raiului s-a transmis la sfinții părinți ai Bisericii răsăritene. Printre aceștia se remarcă Efrem Sirul, care scrie în secolul al IV-lea *Imnele Paradisului,* texte aparținând fondului de aur al poeziei religioase. Pentru Sfântul Efrem, raiul este o realitate suprafirească, accesibilă prin asceză, revelație și mântuire. În secolul al VIII-lea, un alt părinte al Bisericii răsăritene, Ioan

Damaschin, trata tema raiului în chip „ştiinţific", adică o ridica la nivelul adevărului teologic de credinţă. Raiul nu este o ficţiune ori o utopie, ci o realitate ce poate fi dovedită scripturistic. Autorul nu scrie la modul apologetic ori sedus de frumuseţi închipuite, ci aşezat, sigur de sine. „Dumnezeu plănuind să-l facă pe om, creatură vizibilă şi invizibilă, «după chipul şi asemănarea sa», rege şi stăpân al pământului şi a tot ce el cuprinde, a făcut mai întâi un regat unde să-şi petreacă viaţa în deplină fericire. A fost divinul paradis, săditde mâna lui Dumnezeu în Eden, loc al tuturor desfătărilor şi bucuriilor inimii (Eden înseamnă voluptate). Se afla în răsărit, în regiunea cea mai înaltă a pământului; acolo aerul era cel mai blând, mai delicat şi mai pur. Împodobit cu plante veşnic înflorite şi cu parfum suav, scăldat în lumină, întrecea în frumuseţe tot ce-am putea cunoaşte prin simţurile noastre. Ţinut cu adevărat divin, era ţara demnă de cel ce era chipul lui Dumnezeu şi unde nu trăia nici o fiinţă lipsită de raţiune, ci doar omul cioplit de mâinile divine" (apud Jean Delumeau, 19-20). Damaschin sintetizează formele peisagistice ale raiului având ca model deopotrivă *Curtea Facerii,* ca şi apologiile lui Iezechiel. Nota personală ar fi relaţia pe care o face între Răsărit, punct cardinal, şi „regiunea cea mai înaltă a pământului", ceea ce poate să însemne *munte,* dar şi *sus,* sinonimii des întâlnite în textele biblice, cu înţelesuri spirituale şi nu geografice.

În Evul Mediu, tema raiului a continuat să fie predilecţia clerului înalt şi a scriitorilor bisericeşti, ca în Renaştere să-i intereseze şi pe artişti, şi pe corăbieri. Descrierea locurilor vizitate de navigatori nu se deosebeşte de ficţiunile sfinţilor părinţi privind „grădina minunată" sau de insula fericiţilor din comentariile antice ale grecilor şi latinilor. Obsesia locurilor îndepărtate seamănă cu nostalgia părinţilor după paradisul visat şi pierdut. O dovedeşte şi Marco Polo în călătoriile sale. Sau: „În Evul Mediu, ne spune Jean Delumeau, în Europa creştină se credea îndeobşte că paradisul terestru se află încă

pe pământ. Era, bineînţeles, inaccesibil, fiind înconjurat de o centură de foc, era păzit de un heruvim cu sabie, dar nu dispăruse. Hărţile îl localizau undeva în Răsărit, călătorii încercau să ajungă până la el, iar exploratorii Renaşterii au crezut că au ajuns în locuri care păstrează încă aspecte şi urme ale stărilor privilegiate din minunata grădină a Edenului".[1]

Şi Alexandru cel Mare ajunge până la rai, după credinţa populară a aceluiaşi Ev Mediu, tot ca urmare a unei călătorii, mai precis a unei expediţii militare. Grădina se afla într-adevăr spre Răsărit, pe pământ, însă pe un loc mai ridicat. Nu se putea ajunge şi nici intra acolo pentru că un heruvim cu sabie de foc veghea la poartă. În romanul *Varlaam şi Ioasaf*, care de asemenea s-a bucurat de o largă circulaţie printre cititorii români ai epocii feudale, imaginea raiului se apropie foarte mult de aceea din *Alexandria.* Note comune: 1. Raiul este „închis" şi păzit de un heruvim cu sabie de foc; 2. Raiul stă „sus", între cer şi pământ. Numai al doilea element a intrat în cultura tradiţională românească. Primul este o invenţie cultă, frecventă în scrierile altor literaturi.

2. Imaginea folclorică a raiului

La români, grădina raiului este evocată cel mai adesea în colindele de Crăciun inspirate din *Biblie* şi sporadic în cele precreştine cu tematică agro-păstorească, de familie ori sociale. Trecerea aceluiaşi motiv dintr-o parte în alta, adică de la mitologiile arhaice la creştinism, este facilitată de acelaşi cadru sărbătoresc în care îşi dau întâlnire, cu dublu aspect religios, într-adevăr, simbolurile Naşterii Mântuitorului şi ale Crăciunului. Din perspectiva mitologiei Crăciunului, cerul se

[1] Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor.* O istorie a Paradisului. Traducere din franceză de Horaţiu Pepine. Bucureşti, Humanitas 1997, p. 200

deschide, iar omul percepe glasul animalelor din curte, devenite dintr-o dată binecuvântate şi năzdrăvane. Gospodarul intră în relaţie directă cu familia sa totemică, abilitată să-i dea sfaturi ori să-i facă destăinuiri utile în vederea anului ce urmează. Pentru creştin, are loc un fenomen ideatic asemănător, dar cu folos sufletesc mai accentuat: Dumnezeu se apropie de el, i se arată binevoitor, îl întăreşte în credinţă. Firește, fiecare categorie de texte (colinde religioase păgâne, colinde religioase creştine) îşi păstrează scenariul propriu, structurile ritmice cântate, ticurile de limbaj care le fac inconfundabile în întregul lor. Nu lipsesc anumite interferenţe în planul practicii ritualice ori al formelor de expresie, conferindu-le un aer de familiaritate. Cât priveşte imaginea raiului, colinda n-o evocă niciodată integral ca în *Cartea Facerii* ori ca la scriitorii culţi inspiraţi din *Biblie,* cei care au pus în circulaţie un şablon al grădinii minunate într-o sintaxă completă. Trebuie să adunăm un număr apreciabil de texte cântate pentru a reconstitui, bucată cu bucată, geografia grădinii celeste.

O categorie de colinde religioase creştine evocă izgonirea lui Adam. În marea colecţie de colinde a lui G. Breazul (Bucureşti, Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", 1938), se află incluse patru variante pe tema izgonirii. Le prezentăm numai semnificaţia mitico-religioasă a elementelor peisagistice. Prima selectată (p. 75) are ca formulă introductivă următoarele versuri: „Sus în vârful cerului,/ împrejurul soarelui". Urmează a doua formulă „de situare", întrucât, după ce a fost fixat punctul cardinal ori geografic prin versurile deja citate, îşi face loc unul dintre protagoniştii divini, pentru ca apoi să apară şi „omul raiului". Astfel: „Este un tron aurit/ Şi cu stele înflorit.// În el şade Dumnezeu,/ De judecă servul său", ceea ce aminteşte mai curând de Judecata de apoi. Domnul îl ceartă blând pe Adam pentru că nu a ascultat porunca; i se aminteşte ce i s-a spus: să mănânce din toţi pomii grădinii, cu excepţia unuia. Se pare că pe scaunul de judecată se află Dumnezeu cel din Treime, nu numai

Tatăl, căci în text se aude şi glasul Fiului („Pentru tine, moş Adame,/ Eu purtai piroane-n palme"). Prin urmare, colindul nu se limitează doar la transcrierea cunoscutului pasaj biblic, este şi o mică „teologie dogmatică". Adam face referinţă la şarpe şi la Eva şi se pregăteşte pentru calea iadului. În altă colindă (p. 73), formula introductivă şi de situare este redată direct prin versul: „În grădina raiului", urmat de altele trei, pentru prezentarea protagoniştilor: „Şade-Adam cu Eva lui./ Raiul cu nesaţ privind/ Şi din gur-aşa grăind". Cântecul continuă cu o lamentaţie dovedindu-se că secvenţa se desfăşoară după săvârşirea păcatului şi după ce a fost rostită sentinţa divină:

„Raiule, grădină dulce,
De la tin' nu m-aş mai duce.

De mirosul florilor
Şi ceara albinelor.

De para făcliilor
Şi fumul tămâielor".

Dumnezeu îl ceartă pe bărbat; niciodată El nu se adresează muierii: „Ştii, Adame, ce ţi-am spus,/ Când în rai slobod te-am pus". Se repetă lucrurile cunoscute, despre mărul oprit, despre neascultare şi izgonire. În final, Adam îi blestemă pe Eva, „poamă amară" şi pe şarpe; pe ultimul îl ameninţă că-i va zdrobi capul. Totuşi nu este în firea lui Adam şi mai ales a colindei creştine ideea de răzbunare; pare mai curând o imixtiune a legendei laice despre şarpele care se soreşte la marginea drumului. Lamentaţia amintită este un şablon poetic bine cunoscut în cântarea ritualistică. Lirica laică şi l-a însuşit şi ea, îndeosebi doina de înstrăinare, mai sensibilă la ritmurile elegiace. În colecţia lui G. Breazul, şablonul în discuţie mai cunoaşte următoarea formulare. „Raiule, grădină dulce,/ Nu

mă-ndur a mă mai duce./ De dulceaţa ta cea dulce;/ De mireasma florilor,/ De cursul izvoarelor,/ De cântarea păsărilor" (p. 56). În sfârşit, ultimul colind din seria *izgonirii* începe astfel: „Adam dacă a greşit,/ Domnul din rai l-a gonit// Din raiul cel din Eden,/ Osândit cu mult blestem" (p. 305). Urmează o jelanie sub formă de bocet.

Suntem în măsură acum să reconstituim imaginea raiului ca peisaj celest şi divin, aşa cum rezultă, deocamdată, din aceste colinde. Dacă am adăuga şi alte documente poetice de origine orală, eventualele achiziţii s-ar alătura în chip sinonimic la cele cunoscute deja. Cum rezultă din lucrarea citată a lui Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor*, în istoria exegezei raiului s-a încercat să se lămurească următoarele aspecte, pentru fixarea coordonatelor geografice şi fizionomia grădinii: în ce direcţie cardinală este aşezată; dacă se află situată în cer (paradisul ceresc) sau pe pământ (paradisul pământesc); care ar fi geometria grădinii, hidronimia, vegetaţia, etc.

Colindele româneşti interogate până în acest moment conduc spre următoarele răspunsuri: 1. Raiul este o „grădină dulce", asta vrea să spună *minunată, suprafirească, divină, sacră*; 2. În el se află pomi feluriţi pentru îndestularea omului şi desfătarea lui, dar şi unul (un măr în icoanele pe sticlă) ocrotit de Dumnezeu. Nu ni se spune dacă a fost sădit în mijlocul grădinii de însăşi mâna stăpânului ceresc; mai cresc flori parfumate, sunt şi albine harnice, iar în loc de pietre preţioase, multe la număr, strălucitoare şi cu nume nemaiauzite, omul de aici, mai cucernic, luminează grădina cu făclii; 3. Raiul se află „sus", spre răsărit sau în cer; sunt puncte de „situare" spirituală şi apoi geografică. De aceea pot fi înlocuite, datorită sinonimiei lor, de la o variantă la alta, fără ca sensul să se schimbe. Dacă în colindul la care facem acum referinţă (G. Breazul, 76) formula de situare este: „Sus în vârful cerului", ea poate fi înlocuită, cum vom vedea, cu „Sus în vârful muntelui". În alte categorii ale poeziei orale, şi aceasta intră în sinonimie cu: „Pe-un picior de

plai" (Pe-o gură de rai), „Sub poală de codru verde", „La mijloc de codru des, etc. În concluzie, cele patru colinde aflate în discuție configurează imaginea raiului ceresc. Este un prototip care se răsfrânge, într-o formă sau alta, în toată imagistica populară, fie aparținând speciilor cultice, fie literaturii laicizate.

Cercetarea savantă înclină să creadă că raiul ceresc s-a ascuns. Imaginarul lui s-a retras în locuri inabordabile, în insule călătoare, nelăsându-se cuprins între puncte cardinale, nici măcar la modul utopic al „răsăritului". De aceea, în conștiința cărturarilor europeni, își păstrează denumirea de „paradis pierdut" ori de „insulă"; drept urmare, Dumnezeu a urmat același destin, „a murit". Nu ne rămâne decât să contemplăm aceste paradisuri și insule cu bucurie înlăcrimată. Oralitatea românească, din câte cunoaștem, nu s-a oprit la imaginea raiului „grădină dulce", în tonalitatea elegiacă a lui Adam. Există un chip deschis al raiului către lume, care se revarsă asupra acesteia și-și multiplică înfățișarea ca într-o oglindă. Raiul „de sus" stă paralel cu raiul „de jos" și se privesc reciproc. Omul știe ce se petrece în grădina lui Dumnezeu, unde speră să ajungă și el cândva, iar Stăpânul ceresc „vede" ce se întâmplă în grădina proiectată pe pământ. După izgonirea adamică, Dumnezeu nu și-a întors spatele de la omenire și nici „n-a murit", cum se crede în Vest, ci s-a instalat în grădina minunată cu toți ai săi: Sf. Petru, Sf. Ilie, ba uneori îl invită și pe bătrânul Crăciun să facă parte din divanul ceresc. De acolo, de sus, trimite mesaje de purtare de grijă și de încurajare către supușii săi. Într-un colind din colecția aceluiași G. Breazul (p. 211), Dumnezeu, singur, stă „Sus, la'naltul cerului,/ La mijlocul raiului". Elementele de decor pe care și le imaginează colindătorul nu mai aparțin geografiei celeste cunoscute până acum:

„În vârful la nouă meri
Arde-și nouă lumânări.

Pică nouă picături,
Trei de vin şi trei de mir,

Trei de apă limpejoară
Să facă de-o băltişoară.

Dar în ea cine se scaldă?
– Scaldă bunul Dumnezeu.

Tot se scaldă, se-mbăieşte,
Cu apă se limpezeşte,

Cu sfânt mir se miruieşte,
Şi cu vinul se grijeşte".

Pomul cunoaşterii, tabuizat prin poruncă biblică, îşi dezvăluie, de data aceasta, virtuţile benefice prin emisie tainică de licori, obişnuite în ritualurile de transfigurare. Raiul se aseamănă cu altarul bisericii (nu degeaba i se spune şi casa Domnului), locul unde se pregătesc misteric obiectele euharistiei de care urmează să se bucure credincioşii. Deosebirea este aceea că, în mod curios, nu Domnul pregăteşte cu mâinile Sale, cum o face preotul, apa vie, vinul şi mirul, ci raiul însuşi prin emblemele sale, mărul (multiplicat numeric în chip simbolic) unit cu lumea cea de taină. Domnului îi revine rolul de a executa o baie ritualică, probabil cu titlu de exemplaritate şi de a rosti binecuvântarea. Cuvântul se uneşte cu gestul, pentru ca scenariul să fie complet. Dar cuvântarea presupune auditoriu. După ce marele Agneţ a fost săvârşit în altar, el este dăruit mulţimii care aşteaptă în faţa uşilor împărăteşti. Se cuvine să interogăm colindul, pentru a se vedea mai bine corelaţia dintre cele două imagini ale raiului, prelungirea lui în imaginar precreştin.

„Tot se scaldă şi se-ntreabă:
– Ce-i mai bun pe-acest pământ?
– Nu-i mai bun ca boul bun.
El îşi trage brazdă neagră
Şi ne face pâine albă.

– Ce-i mai bun pe-acest pământ?
– Nu-i mai bun ca calul bun.

El calea de nouă zile
Şi-o calcă în două zile.

– Ce-i mai bun pe-acest pământ?
– Nu-i mai bun ca oaia bună.

Ea cu brânza te hrăneşte
Şi cu lâna te-ncălzeşte."

În cele din urmă, este greu de decis dacă Dumnezeu vorbeşte în numele Său, ca locuitor al raiului şi stăpân al fiilor lui Adam sau în numele unui gospodar oarecare, lăudându-şi dobitoacele. Această ambiguitate în plan ludic permite translarea semantică de la raiul ceresc la raiul terestru, de la Dumnezeu la om. O variantă a colindului citat se află în colecţia lui Sabin V. Drăgoi *(303 colinde cu texte şi melodie*, Craiova, s.a., p. 18). Diferă doar formula de situare: „Ce curţi îs d-aceste curţi?", care, vom vedea, este sinonimă cu: „Sus la'naltul cerului,/ La mijlocul raiului". Înfăţişarea caselor rivalizează cu aceea a raiului prin cromatismul şi fabulosul decorativ: „D-aşa 'nalte şi-mpănate,/ Pe dinlăuntru zugrăvite,/ Cu var alb îs văruite,/ Cu postav acoperite?". Ca şi în cealaltă imagine a raiului, şi aici, în faţa casei, cresc pomi mirifici, din care se scurg picături pentru baia ritualică. În colindul anterior, Dumnezeu punea întrebarea şi tot El dădea răspunsul, ca şi cum se afla la început de lume. De data aceasta, îl are ca interlocutor pe Sf. Petru:

„– Ce-i mai bun, Petre, pe lume?
– Nu-i mai bun ca boul bun,
Când revarsă brazda neagră
Şi răsare grâu uşor.
Iar se scaldă şi se-ntreabă:
– Ce-i mai bun, Petre, pe lume?", etc.

Este un dialog succint, convenţional, care trimite cu gândul la preocupările obişnuite ale unei colectivităţi de agricultori şi de păstori. Polisemantismul permite o serie de jocuri stilistice care îi sporesc valoarea în planul simbolismului mitic. Întrucât raiul este aşezat „sus", la vedere, ceea ce îi conferă o funcţie socială, ori la „răsărit", situare în orizont sacru (de acolo răsare soarele, în acea direcţie s-a născut Pruncul divin), s-a făcut translaţia de la *grădina minunată, raiul, la cetate, domnie, curte,* dat fiind că şi ele se bucurau de un oarecare prestigiu în conştiinţa colectivităţilor arhaice. Indiferent de tipul de situare, *rai, cetate, curte, domnie,* nimic nu se schimbă din semantica şi scenariul colindei. Grupa colindelor '"situate" la curte (domnie, cetate) este numeroasă. Un exemplu figurează în colecţia *Poezii populare* a lui G. Dem. Teodorescu, de la 1885. Este *Colindul lui Dumnezeu* şi provine din Călăraşi, Muntenia. Culegătorul semnala încă de pe atunci alte variante, deja cunoscute la At. M. Marienescu şi T.T. Burada. Nu putem trece peste asemănarea cu textul deja semnalat din colecţia lui G. Breazul (p. 211). Mai întâi, formula introductivă de situare:

„Ler om, d'ai Ler om Doamne,
icea, măre, 'n ceaste curţi,
ceaste curţi, ceaste domnii,
crescutu-mi-au doi meri nalţi,
doi meri nalţi şi minunaţi,
la vârfuri amestecaţi".

Ca şi în colindul din colecţia lui G. Breazul, nu ni se spune dacă merii au fost sădiţi de Dumnezeu. Ei au crescut misterios, fără o cauză anume. *Sunt* şi atât. Pasajul următor, distinct şi el în economia textului, interesează în aceeaşi măsură ca şi primul, în privinţa geografiei raiului: pentru că ni se relatează naşterea, pe cale tăinuită, a celor trei izvoare, de apă vie, de vin şi de mir, care pregătesc baia ritualică:

„Sus în meri,
în dalbe flori,
ardu-mi două lumânări;
şi din două lumânări
pică-mi trei din picături;
ruptu-mi-s-au,
faptu-mi-s-au
râu de vin
şi râu de mir,
râu de apă limpede".

Dumnezeu nu este singur nici de data aceasta. După cum rezultă şi din alte texte, societatea lui tinde să se lărgească mereu, fie în raiul ceresc, fie în cel pământesc. În *Colindul lui Dumnezeu,* stăpânul grădinii îşi face baia în râuri de vin; apoi face o abluţiune cu apă, după care se primeneşte în veştmânt alb şi se miruieşte cu mir. „Mai din jos de vadul lui" se scaldă şi se îmbăiază Sf. Ion şi bătrânul Crăciun. Ei se primenesc şi se miruiesc după pilda Domnului. Şi „mai din jos" se scaldă sfinţii de rând. În sfârşit, „Mai din jos de vadul lor" intră în ritual şi „cest om bun", gospodarul căruia i se colindă. El nu se poate alătura direct lui Dumnezeu, şi nici Sf. Ion nu o face; gospodarul se apropie de ceata sfinţilor mărunţei. Stăpânul grădinii îl zăreşte pe intrus şi-l apostrofează sever:

„cui, om bun, te potriveşti?
au mie, au sfinţilor,
au lui Ion,
Sfânt Ion,
au bătrânului Crăciun?”

Ca răspuns, gospodarul îşi face bilanţul vieţii: a respectat poruncile, i-a ospătat pe călători şi pe săraci, a dat din agoniseala lui celor nevoiaşi:

„Fapt-am, Doamne, iar am fapt.
podurele
’n locuri grele:
cine pe pod c-a trecut
tot aşa mi-a mulţămit.
Fapt-am, Doamne, iar am fapt
puţurele
’n câmpuri grele;
cine apă c-a băut
tot mie mi-a mulţămit”.

La asemenea cuvinte, Domnul se arată binevoitor:

„– Fie bine
dar de tine;
fapt-ai bine-n astă lume,
’n cealaltă-i găsi bine:
mergi la rai nejudecat,
şezi la masă nechiamat,
be paharul ne-nchinat”.

O variantă a *Colindului lui Dumnezeu* se intitulează *Colind de bătrân,* cu subtitlul *Făptuitorul bun* (G. Dem. Teodorescu, p. 30). Scenariul este acelaşi şi în privinţa formulei de situare

(„Icea, Doamne, ’n ceste curţi,/ ’n ceste curţi, ceste domnii”), şi în configurarea celor două registre ale peisajului, a actelor rituale, a aşezării băilor de sus în jos, în spiritul „sofianicului care coboară”; confirmare şi în versul şablon „Mai din jos de vadul lui”, a dialogului binevoitor dintre Dumnezeu şi om. Un alt colind, *Colindul lui Cristos,* introduce ca element nou în peisagistica celestă a acestei specii scaunul de judecată în care se instalează Mântuitorul, patronând ierarhia cerească:

„Leor oi Leo
sus, la naltul cer,
pe scaun de Domn,
p-un jeţ d-aurel
şeade-Iisus Christos,
bunul Dumnezeu.

Mai în jos de el
stă Maica privind
şi Iosif cel sfânt
astfel cuvântând”.
(G. Dem. Teodorescu, p. 19)

Este un şablon, pentru că această introducere apare şi într-un colind de arhanghel (G. Dem. Teodorescu, *Colindul Arhanghelilor,* p. 33), cu unele modificări nesemnificative:

„Oi ler oi, d-oi Ler oi, Doamne,
sus în slava cerului,
la poalele raiului,
la scaunul Domnului,
la scaun de judecată
und’ s-adună lumea toată,
masă mândră mi-e întinsă
şi de sfinţi masa-i cuprinsă”.

Colindele care se deschid spre viaţa pământeană au tendinţa să se opacizeze în timpurile mai noi. Ele schiţează mici întâmplări nesemnificative, de aceea ţin de maculatură. Totuşi, câteva observaţii se cuvine să facem în legătură cu dezvoltarea peisajului celest, ca urmare a apropierii imaginii cerului de cea a pământului: 1. Raiul din colinda românească, atât creştină cât şi cea moştenită din substratul păgân autohton, nu este un „paradis pierdut". În mijlocul grădinii minunate se află pomul mirific, dar şi tronul de judecată. Celui dintâi i s-a dat o semnificaţie nouă. Dacă în colindele cu tema izgonirii încă se mai păstrează amintirea păcatului şi se comunică sentimente elegiace, în *Colindul lui Dumnezeu* ori în *Colind de bătrân,* pomul vieţii îşi însuşeşte o funcţie activă, de revigorare, pe calea ritului şi a magiei, a existentului ceresc şi terestru. Imaginea nevăzută a raiului se reflectă în jos („mai în jos de vadul lor"), făcându-i perceptibil chipul pe pământ sub forma acareturilor falnice, a florei, a faunei („ce-i mai bun ca boul bun?"). 2. În aceeaşi ordine de idei, colindele care se situează prin formula introductivă caracteristică în raiul ceresc (dar preaslăvesc ritualistic, prin însuşi glasul Domnului şi prin gesticulaţie simbolică, viaţa agro-păstorească) ilustrează o viziune originală privind relaţia cer-pământ. Ele propun o ierarhie a valorilor sacrului de sus în jos. Pe treapta cea mai de sus a ierarhiilor cereşti se află Dumnezeu cel din Treime. El stă pe tronul de judecată sau la poalele mărului mirific, unde face abluţiuni cu apă vie, îşi înnoieşte veşmintele şi se miruieşte. Urmează heruvimii, serafimii şi sfinţii cei mari, care stau în preajma Domnului şi-L imită în gesturi şi-n cuvinte. Însăşi Maica Domnului stă la picioarele tronului sau la poarta raiului ceresc, fiind o persoană mai mică în ierarhia divină. Sfinţii „de rând" constituie şi ei o treaptă ierarhică aparte. În concepţia sfântului Dionisie Pseudo-Areopagitul, ei constituie, împreună cu clerul slujitor al lui Iisus Hristos, ceea ce se numeşte ierarhia bisericească. În colindă, ea ar corespunde raiului terestru, unde îşi

găsesc locul „sfinţii de rând” şi neapărat gospodarul căruia i se colindă. Avem în vedere „colindele de fereastră”. Acestea îl surprind pe gospodar „în casa mare”, sub icoane, aşteptându-şi oaspeţii. Ţinuta gravă, aerul de stăpân, impresia că el însuşi întreabă „ce-i mai bun pe-acest pământ” creează un anume paralelism între Dumnezeu şi om, primul aşezat în ierarhia de sus, a raiului ceresc, al doilea, în ierarhia de jos, a raiului terestru. 3. Scaunul de judecată nu este un simplu element decorativ, asemenea pomului mirific din tradiţia savantă. Împreună cu mărul, care pregăteşte baia rituală, actualizează peisajul ceresc stimulând viaţa cotidiană din partea de jos a ierarhiei. 4. Mai mult decât atât, scaunul de judecată îndeplineşte o funcţie pedagogică. Raiul din *Colindul lui Dumnezeu* şi din variantele pe care le-am menţionat reprezintă „începutul şi sfârşitul”. Totul: începutul simbolizat prin pomul adamic; sfârşitul, prin scaunul de judecată, care trimite cu gândul la evenimentele proiectate în escaton. De altfel, asistăm la un exerciţiu juridic: fie că omul se purifică „în vadul său”, fie că se află la un colţ de masă festivă, Domnul îl zăreşte şi-i instrumentează un rechizitoriu de bună purtare. Când îşi aşteaptă colindătorii în „casa mare”, sub păretar, gospodarul reiterează imaginativ baia rituală, cu gândul la judecata care îl aşteaptă.

Capitolul IV

PEISAJE TERESTRE

În peisajele celeste, intenţia poetică este ca omul să fie înălţat spre divinitate, iar Domnul să-i vină în întâmpinare. După izgonire nu pare să se fi schimbat mare lucru: Domnul îşi recunoaşte creatura şi o aduce la sine în chip festiv. Raiul acesta are însă un înţeles nou. I s-a păstrat aspectul de grădină minunată, dar nu mai aparţine începutului adamic: nu se ajunge aici decât condiţionat, după judecată. Socialul se lasă absorbit de fabulosul mitic, acesta operând cu criterii drastice. Într-un colind din Ţara Loviştei, Petre pleacă cu „raiul", adică să colinde. După câte se pare, cântăreţul nu este numai un mesager, uneori cu funcţii magice, dar e şi „purtător" al raiului. Prin colindat, raiul se arată la casa fiecărui gospodar. În colindul la care facem referinţă, Petre este un tânăr ca mulţi alţii. Tatăl său îl roagă să-i deschidă porţile, să intre şi el „acolo". I se răspunde: „Nu pot taică, nu pot, dragă,/ Că-n lume cât ai trăit/ Nici un bine n-ai făcut./ Primăraş în sat mi-ai fost,/ Pe săraci îi asupreai,/ Cu bogaţii pitreceai"[1]. Gospodarul de aici este replica negativă a celui din *Colindul lui Dumnezeu.* Desigur, lucrurile nu trebuie luate la nivelul strict literal, mai ales că se naşte următoarea ambiguitate: Petre, flăcău, pleacă din sat „cu raiul", deci nu se deosebeşte de un colindător obişnuit; în acelaşi timp, tatăl său îi cere voie să intre în rai; aşadar colindătorul îşi însuşeşte rolul de chelar al raiului „de sus" îndeplinit de Sf. Petru.

[1] C. Mohanu, *Fântâna dorului.* Poezii populare din Ţara Loviştei. Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 48-49

Textul în discuţie este constituit din trei grupuri distincte de versuri care, prin repetiţie, devin şabloane. Primul şablon cuprinde doar două versuri, o introducere formalizată: „Plecat-a Petre cu raiu,/ Raiul lui mai luminos", al doilea („Raiul lui mai luminos"), îndeplinind şi rolul de refren. Următorul şablon, din patru versuri, formulează cererea tatălui, apoi a fraţilor, a surorilor, de a fi primiţi în rai; ultimul, variabil ca întindere, descrie faptele solicitanţilor, ceea ce motivează negaţia lui Petre. Cum repetiţia este o normă a expresiei muzicale, să reţinem că textul colindei este armonios alcătuit datorită perfectei simetrii, ca şi reluării aceloraşi sonorităţi.

1. Raiul şi curtea

În *peisajele terestre,* acelea care au ca model *peisajele celeste* (pentru că există şi alte tipuri de reprezentare a mediului socio-cosmic, obiectivate, naturiste), omul îl imită în casa lui, în grădina lui, cum s-a văzut deja, pe bunul Dumnezeu. În unele colinde, formulele de situare, acelea care urmează imediat versurilor cu funcţie introductivă, cunosc oarecare întindere. Ele au un caracter descriptiv (grădina raiului, case maiestuoase, palate strălucitoare, cetăţi) şi îndeplinesc acelaşi rol decorativ şi integrator, în spaţiul culturii, ca şi porţile maramureşene, sibiene ori de pe Argeş. Acolo sunt înfăţişate la vedere însemnele gospodăriei patriarhale, repetate la fiecare casă şi destinate să-l pună pe om în relaţie cu mediul terestru ori cosmic, prin reprezentări vegetale, astrale, totemice stilizate. O astfel de poartă metaforică străjuieşte casa, într-un colind din Coremaz (Basarabia):

„A cui sunt acestor curţ
Aşa nanti luminati,
Cu vârfurili-n cer dati,

Cu streşna din busuioc,
Cu ferestri verigati,
Cu zâmbreli pe supt steli,
La portaş un hulubaş,
La portiţ-o hulughiţî,
La uşori mărunchi di flori,
Pi păreţ hulughi verdz,
Pi ferestri meri domneşti,
La icoani tot matani,
La podeli turtureli".[1]

Avem impresia unui „tatuaj" (v. Petru Caraman, *Tatuajul la români după creaţiile lor folclorice):* aşa cum însemnele frumuseţii divine au emigrat de pe suprafaţa veştmântului pe cea a corpului uman, şi aici ele au trecut de pe poarta măreaţă de la intrare pe pereţii exteriori ai casei şi în interiorul ei. Ca structură, colindul basarabean se bucură de aceeaşi organizare sistematică, semnalată anterior: o suită de segmente distincte, identificabile deopotrivă în literatura orală de dincoace şi de dincolo de Prut, purtând mesaj unic şi care trebuie comunicate într-un cadru sărbătoresc. Următorul segment îi vizează pe participanţii la discurs, aspect compoziţional tipic, întâlnit şi în *Colindul lui Dumnezeu:*

„Sus, mai sus, la cap di masî,
Stă Aziunu di Crăsiun,
Lâng' Aziunu di Crăsiun,
Stă Crăsiunu śel bătrân,
Lâng' Crăsiunu śel bătrân
Stă Aziun di Anu nou
Lâng' Aziun di Anu nou
Şădi Sfântu Vasâli,

[1] Petre V. Ştefănucă, *Folclor şi tradiţii populare,* I. Ediţie, studiu introductiv, comentarii de G. Botezatu şi H. Hâncu. Chişinău. Editura Ştiinţa, 1991, p. 228

Lângî Sfântu Vasâli
Şădi Aziunu di Boteadzî
Lâng' Aziunu di Boteadzî
Şădi Sfânta Boboteadzî,
Lângî Sfânta Boboteadzî
Şădi Ion Sfântu Ion".

Ca şi în *Colindul lui Dumnezeu,* sfinţii uniţi la aceeaşi masă sunt amestecaţi: pe de o parte Crăciunul şi Anul Nou (aici în dublă reprezentare, tânăr/ bătrân), pe de alta Sf. Vasile, Sf. Ion, Boboteaza (iarăşi în dublă reprezentare). Segmentele de bază sunt introduse prin acelaşi şablon: „Sus, mai sus, la cap di masî". Aşadar, vom citi în continuare:

„Sus, mai sus, la cap di masî,
Stă stăpânu ist di casî,
C-o ploscî di vin în mânî.
Şî-ni śinsteşti şî-ni măreşti..."

Locul gospodarului este printre sfinţi, la aceeaşi masă, chiar în fruntea ei. În schimb, în segmentul imediat următor:

„Zios, mai zios, la cap di masî,
Stă stăpâna iast di casî,
C-o ploscî di vin în mânî
……..
Iar sub talpa istor cursuri
Îi fântâna lui Avram,
Curî apa lui Iordan,
Trec toţ sfinţii şî sî spalî,
Sî spalî şî sî unesc
Şî cu mir sî miruiesc".

Totdeauna după baia ritualică trebuie să urmeze un eveniment important. Aici se comunică semnele după care se va cunoaşte începutul Apocalipsei: „Când va bati mic pi mari,/ Frati mai mic pi śel mai mari...", etc. Să reţinem că autorul anonim a reuşit să proiecteze o imagine completă asupra existenţei, înglobând începutul şi sfârşitul (ca în *Colindul lui Dumnezeu*), dar şi *înaltul* şi *adâncul* („Sus, mai sus, la cap di masî"// „Iar sub talpa istor cursuri"). Peisajul celest (şi proiecţia lui în spaţii mai mult sau mai puţin fictive) nu este numai o atestare geografico-decorativă. El încadrează existentul divino-uman, în aşa fel încât fiinţa să se poată manifesta deplin şi esenţial. Acolo şi atunci când umanitatea trebuie să se afirme în ce are mai caracteristic şi la modul urgent, peisajul celest ca şi cei terestru, dirijat de divinitate, îşi fac prezenţa pentru a-l susţine pe individ, cu o putere mereu benefică.

Intenţiei de îndumnezeire a omului, de înălţare şi de integrare în sacru, îi corespunde una de umanizare a lui Dumnezeu, ca o revărsare de lumină binefăcătoare a cerului asupra pământului. Un colind din Ţara Loviştei se alătură, în linii generale, celui basarabean. Mai întâi, introducerea amplă, menită să dea expresie măreţiei curţilor şi acareturilor, ce anunţă, ca şi porţile maramureşene, un spaţiu privilegiat şi întâmplări suprafireşti: „Oi leroi, da leroi Doamne!/ Ale cui-s acestor case,/ Acestor case mari de piatră?/ Oi leroi, da leroi, Doamne!/ Cu ferestrele de sticlă,/ Pe dinafară poleite,/ Pe dinăuntru zugrăvite". În segmentul al doilea urmează, ca de obicei, prezentarea protagoniştilor şi aspectul festiv al momentului: „Dar la mijlocu-acestor case/ Sunt mi-s, Doamne, mese-ntinse,/ Mese-ntinse, jeţuri scrise,/ Şi mai sunt făclii de-aprinse./ Şi mai sunt pahare pline./ Dar la mese cine-mi şade?/ Şade-mi domni vecini bătrâni,/ Şi cu cinci aceşti domni buni,/ Şi mi-s bea, mi-s ospătează"[1]. Comesenii nu sunt nominalizaţi ca în

[1] C. Mohanu, lucr. cit., p. 37

alte colinde. Acei „domni vecini bătrâni" sunt oaspeți veniți din sat și „de sus", iar „cinci ceşti domni buni", ne spune culegătorul, C. Mohanu, chiar gospodarii casei (*cincea, cinci,* forme corupte de la *cicea* – aici). În limbajul necodificat al mitului, ei stau și cinstesc în „casa mare", sub păretarul cu icoane.

În segmentul al treilea, se așteaptă evenimentul obișnuit să aibă loc în asemenea împrejurări. Masa nu reprezintă un *scop,* adică oaspeții nu se adună pentru ospăț, pentru a se desfăta cu bucate și atâta tot; ar fi prea simplist și total lipsit de sens. Masa este o verigă dintr-un ritual mai dezvoltat. Cei „cinci ceşti domni buni" îndeplinesc rolul lui Dumnezeu aflat într-o situație similară în raiul de sus, la masă ori în baia ritualică. Mai precis, ei au privilegiul cuvântării. Ar rezulta de aici o împărțire a rolurilor: unii dintre comeseni glăsuiesc, alții iau aminte, se umplu de har sau îndeplinesc acțiuni alese, model. Astfel, „cinci ceşti domni buni" care, probabil, au trecut proba judecății din *Colindul lui Dumnezeu,* îl invită ceremonios pe stăpânul ceresc la masa lor:

„Facă-mi Domnu-atâta bine,
Ca să vie pân' la mine,
Să nu vie jos pe câmp.
Câmpii-s dalbi de-a-nfloriți,
De-a-nfloriți, de-a mărgărit,
Peste flori rouă-a căzut,
Vestmintele sunt cam lungi,
Vestmintele s-or uda".

Să reținem că imaginea câmpului pare asemănătoare cu aceea a raiului, iar vestmintele lungi și grele de podoabe poartă însemnele cunoscute ale modelului divin de frumusețe. Grija mare a bătrânilor, meditând sub păretarul de icoane (adică în partea dinspre răsărit a casei) este pe unde să vină oaspetele cel mare. Iată ce cale i se propune să aleagă:

„Şi să-mi vie sus pe cer,
Sus pe cer cam pe su' cer,
Cu vântu bătându-se,
Cu soarele-mbăindu-se,
Luna-îndubăindu-se,
Luceferi jucându-se.
Până-n ceas de va veni,
Va şedea, va ospăta...".

Călătoria e un rit aşteptat cu interes de către mesenii din casa mare a gospodarului, metaforă a raiului „de sus". Intenţionat i se sugerează Domnului un anumit itinerariu. El „nu vine cum se vine": se luptă cu vântul (unul dintre adversarii temuţi ai pământului şi ai recoltelor), se îmbăiază în lumina soarelui, stă la sfat cu luna *(a îndubăi* = a vorbi, a petrece timpul vorbind cu cineva; cf. C. Mohanu), se hârjoneşte cu luceferi, soare, lună, exact însemnele de pe vestmânt. Dumnezeu se pregăteşte cu mare atenţie pentru vizita ce urmează să o facă gospodarului. Am zice că vine întărit prin exerciţii ritualice. Omul îl aşează la masă, iar apoi:

„Când va fi spre ducătoare,
Lasă-n casă sănătate,
Şi prin curte bogăţie.
Şi mai lasă pişte-n câmp,
Pişte-n câmp şi rodi-n codru,
Să-mi pîştească, să-mi rodească,
Aceşti domni buni cu doamna lui,
Aceşti domni buni cu pruncii lui".

În acest colind, Dumnezeu coboară din cer şi din rai ca să aducă belşug şi bucurie în casă. În alt colind, perfect asemănător dar mai vag structurat, invocaţia se face pentru sporul de grâne

şi de vite: „Facă Domnu-atâta bine/ Ca să vie şi la mine” (Mohanu, 39). Şi de data aceasta i se cere Domnului să nu meargă pe câmp, ci „pe lângă cer”, subînţelegându-se acelaşi ritual în compania soarelui, stelelor, etc. „Iară cincea ceşti domni buni/ Are fii la vii păzeşte,/ porunceşte vii sporeşte,/ La fiu-său vii păzeşte:/ Să-mi aducă buţi de vin,/ Buţi cu vin din cel mai bun,/ De-ospătez pe Dumnezeu,/ ca să-l de-ospătez şi eu./ Iară cincea-aceşti domni buni/ Are un fiu, la oi păzeşte...” etc.

Spiritul de imitaţie al gospodarului se manifestă în diferite moduri. Spre exemplu, vrea să sădească şi el raiul terestru, aşa cum Dumnezeu „a alcătuit” Edenul după ce l-a făcut pe Adam. Intenţia omului, după câte se pare, este să facă o grădină minunată nu pentru sine, ci să-l invite pe Dumnezeu, să i-o arate şi să se bucure împreună. Cum procedează? Execută în chip ritualic un cântec tipic agrar, dintr-un bucium de argint, „cu rostu-i d-aurel”. Îl aude *Boul negru,* animal fabulos, cu care ară câmpia în lung şi-n lat şi nu numai atât: „Să-mi formăm de pluguri dalbe,/ Să-mi arăm de grâne verzi,/ Să sădim la pomi d-ăi dulci,/ Să sleim fântâni de reci”[1]. La sfârşitul muncii (care nu e simţită ca o povară, pentru că transformarea câmpului în rai se face în chip spontan şi magic), se aşteaptă venirea oaspetelui de sus. Călătoria lui Dumnezeu este o *coborâre:*

„Pe zvonul albinelor,
Pe mirosul florilor,
Prin fumul tămâilor,
Prin zgomotul sfinţilor.
Prin para făcliilor”.

Imitaţia este perfectă. Cu asemenea imagine în minte a părăsit Adam grădina minunată. Dumnezeu a venit să se

[1] C. Mohanu, lucr. cit., p. 143

împărtăşească şi el din roadele obţinute prin munca omului. Aşa crede gospodarul:

„Să-mi cerce poame de dulci,
Să-mi guste fântâni de reci,
Să-mi cerce grâne de coapte,
De-s firoase, de-s spicoase.
Fir-or în fir ca trestia,
La vârfori mărgăritari”.

Scăldatul ritualic sub ocrotirea pomilor mirifici ai raiului, masa ritualică din faţa curţilor domneşti ori de la poalele copacilor sacri, plimbarea printre flori şi grâne, jocul după tipic al colindeţilor (primul dintre ei fiind însuşi Dumnezeu, la chemarea ceremonioasă a gospodarului), disputa cu vântul ori taifasul cu luna, toate aceste fapte exemplare sunt destinate să întemeieze diferite tipuri de activităţi umane. Dumnezeu se manifestă în calitatea lui de creator sau de actor primordial, în văzul sfinţilor, al oamenilor şi în spaţiul luxuriant al astrelor ori al vegetaţiei. La bază se află un scenariu complex care îi include pe toţi. Cu alte cuvinte, Dumnezeu acţionează cu scopul de a fi imitat, perpetuând existentul celest în mundan. Într-un colind „de fereastră”, cu un pronunţat caracter epic, din colecţia lui G. Dem. Teodorescu, Sf. Ion îndeplineşte rolul de colindeţ în locul lui Dumnezeu. Se operează cu elemente simbolice (ca peste tot în literatura aservită ritualului), pentru că această formă tropică face transparentă relaţia dintre medii, cer – pământ sau permite substituirea unei imagini cu alta, în jocul adesea imprevizibil al limbajului: Dumnezeu – Sfânt – Soare – Om, rai – câmp – grădină, râu – izvor – fântână, pasăre – fată – floare, cer – munte – plai, joc – semănat – exerciţiu războinic, iată un întreg vocabular de simboluri mitice cu care operează îndeosebi poezia ritualică. Sf. Ion coboară la casa omului în chip de

porumbel însoţit de un stol jucăuş. El se distinge prin cromatica penajului şi prin meşteşugul jocului:

„Din mijlocul stolului
porumb alb că mi s-alege,
porumb alb cu guşa verde,
cu penițe zugrivite,
c-ochi în cap de pietre scumpe:
capu-i bate-n aurel,
ciocu-i bate-n arginţel.
Porumbelul s-alegea,
îmi sălta
de mi-ş zbura,
sus, mai sus
că se urca,
cu norii s-amesteca
jos, mai jos
că se lăsa,
în prundul mării scobora
apă-n guşă ca lua,
petricele
'n degeţele.
Sus, mai sus se ridica,
cu doi nori s-amesteca,
d' în curte că se lăsa,
pe case mi se punea".
(G. Dem. Teodorescu, p. 39-40)

Ceilalţi porumbei sunt „cam vineciori" pentru că fac parte din suita Sfântului. Se respectă o lege a ritualului: numai un personaj (maximum două) e investit să îndeplinească actele sacramentale de bază. Este un fel de monoteism, început al tuturor religiilor (M. Eliade). Aşa era şi la începutul teatrului grec, la vârsta dionysiană, când se desprindea din alai un singur

oficiant. Funcţia cromatismului este de consacrare şi se asociază limbajului gestic, aşa cum cântarea religioasă şi imaginea de pe icoană (receptate simultan în timpul oficiului) pun în evidenţă serii simbolice şi impresii mistice comune. Ritul conservă culoarea, nu-i permite să se degradeze, să iasă din tradiţia semantică. Fiind vie, sporeşte valoarea simbolică, iluzia apartenenţei mitice, de unde şi corespondenţa cu metalele rare: aur, argint, rubin etc., cu sonorităţi ciudate. Cu ele se împodobesc sfinţii, icoanele, ele fac să strălucească raiul. Cromatismul dă, deci, notă particulară poeziei ritualice, îndeosebi colindelor şi descântecelor. Aceste forme poetice nu cunosc fenomenul de „nuanţă" despre care vorbea Lucian Blaga. Ele cultivă culoarea originară şi fundamentală: auriul, roşul, verdele, albastrul (aşa cum a fost transmisă de o autoritate superioară). Prelucrarea ori transfigurarea lor nu e permisă, pentru că ar atenua forţa de fascinaţie şi s-ar abate de la înţelesurile dogmatice. Creştinismul a stabilit un cod al culorilor încă de pe timpul lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, ordonate în spiritul ierarhiei cereşti, după cum arhetipologia a descoperit o gramatică a acestora, ca să nu mai vorbim de ştiinţele esoterice şi hermetice.

Vorbirea încearcă să găsească forme lexicale pentru a echivala culoarea cu cuvântul (veşnic război între arte ori între simţurile estetice), văzul cu auzul. Cuvântul *roş* are sens pentru realităţi cromatice obişnuite; *poroş*, din descântec, ne avertizează că am trecut într-un domeniu suprafiresc. În colindul de mai sus se constată o deosebită predispoziţie coloristică. Este contrazisă părerea cum că tradiţia nu ar fi dat atenţie amănuntului cromatic şi peisagistic. Din contra, în anumite sectoare ale artei populare, artistul a dezvoltat ornamentul până la academism, ca în ceramica de Horez (care are ca motiv central cocoşul mitic, fantastic şi multicolor), în broderia pe lemn, pe pânză sau pe ouă încondeiate. În asemenea cazuri nu este vorba de stil decât la nivelul general al culturii. Funcţia domină. Fiecare culoare, *in extenso* sau în amănunt, reprezintă un semn, face parte dintr-o

sintaxă mai dezvoltată, narează. În schimb, dacă ne referim la ceramica neagră ori de Cucuteni, în lipsa cromatismului ardent, ar trebui să constatăm diversificarea formală în sensul spaţialităţii acesteia, cultul armoniei şi al echilibrului, elemente ale clasicismului.

Colindul din colecţia lui G. Dem. Teodorescu este dominant epic şi poate fi narat. Dar coexistă şi puternice unde de lirism, provenite din asocierea şocantă a culorilor, care nu par naturale, ci „scrise", zugrăvite" ca şi casele. Mitul înfăţişează acţiuni *nemaiauzite* şi imagini *nemaivăzute,* producând efecte puternice asupra colectivităţilor, şi aşa uşor impresionabile. Funcţia estetică a mitului nu este contemplativitatea rece şi stăpânită, ci sentimentalitatea agitată, uimirea, admiraţia: în loc de facultăţile conştiinţei raţionale, intră în joc facultăţile conştiinţei mitice. Sfântul Ion din colindă, în chip de porumbel alb, „cu ochi de pietre scumpe", cu capul de aur, ciocul de argint şi guşa verde (iată culorile raiului), după jocul agitat pe care îl execută (se ridică în sus, „mai sus", se lasă în jos, „mai jos", ajunge la mare de unde ia apă neîncepută) se aşează, narativ vorbind, pe casa gospodarului. Acesta pune mâna pe arc şi vrea să-l săgeteze, aspect conflictual frecvent în colinde şi în basme, ce se încheie cu dezvăluirea identităţii. Omul află că sus, pe casă, a apărut Sfântul Ion cu un mesaj de la Dumnezeu: pe pământ sunt trei legi, a crucii sfinte, a botezului şi a cununiei. Totodată, Sfântul a fost trimis să măsoare *înaltul* şi *adâncul,* adică cerul şi pământul. Şi iată cum:

„Dumnezeu că m-a trimis,
pământul să i-l măsor,
pământul
cu umbletul
şi cerul
cu cugetul".

Aşadar, pământul se măsoară material, „cu umbletul”, pe când cerul, spiritual. Dar aici se iveşte un paradox: pământul (materia) se arată mai întins decât cugetul (spiritul). Domnul intervine pentru a aduce o lămurire de natură cosmogonică: din surplusul de pământ a făcut munţi, dealuri, văi, câmpii, ogoare şi chiar flori. Dacă mai adăuga izvoare reci, păsări cântând de zor, parfumuri şi culori, imaginea raiului era completă. Această concepţie transpusă în legendă şi avându-i ca protagonişti pe arici şi pe albină se găseşte la Tudor Pamfile, în *Povestea lumii de demult.* Colindul cuprinde, deci, două idei religioase: una creştină, fiind vorba despre cele trei „legi” ale credinţei, crucea, botezul şi cununia; cealaltă, privitoare la geneza pământului, provenind din substratul păgân, dacă nu în totalitate, oricum, în bună parte. Este un exemplu de sincretism tematic religios. Poate tocmai de aceea colinda se cântă la fereastră, loc rezervat textelor păgâne.

2. Ceremonialul mimetic

Colindul de mai sus constituie capul de serie al unor variante în care Sf. Ion (Dumnezeu) şi stolul de porumbei sunt înlocuiţi cu grupul de colindători. Avem în vedere, spre exemplificare, un colind din *Folclor din Dobrogea* (p. 7). Textul face parte şi el din categoria „la fereastră”. Scenariul lirico – epic urmează acelaşi curs, fiind mai puţin elaborat, solemn şi didactic. Se preferă expunerea obişnuită, prozaică. Iată introducerea şi situarea în context:

„Astă-seară-i seară mare,
Florile dalbe,
Seara mare-a lui Crăciun,
Noi umblăm şi colindăm,
Pe-astă vreme-ntunecoasă,

Pe poteca lunecoasă,
Nimerirăm l-astă casă,
La ăst domn bun (...).
El de veste-a prins aşa:
Înainte ieşitu-ne-a,
Cu clondiru de-a stânga.
Cu paharu de-a dreapta,
Din pahar numeşte-ne,
Din gură grăieşte-ne".

Deşi colindătorii nu par să impresioneze prin ţinută, gospodarul îi întâmpină ceremonios pentru că, se presupune, vin dintr-un îndemn mai înalt. Următorul segment mi se pare mai interesant şi e singurul care justifică invocarea întregului cântec în această discuţie. De altfel, se află în raport de asemănare cu o serie de variante pe care le descriem:

„Voi patru colindători,
V-alegeţi doi din voi,
Doi din voi mai tinerei.
Treceţi, mergeţi la grădină,
La grădina raiului.
Rupeţi fir de calonfir
Şi stelbe de busuioc.
Treceţi, mergeţi la fântână,
La izvorul lui Iordan...".

Colindătorii îndeplinesc rolul Sfântului Ion (gospodarul dă impresia că le ordonă munci grele), în sensul că se deplasează sus, „mai sus", în cazul de faţă la grădina raiului; apoi jos, „mai jos", ceea ce ar putea să însemne şi grădina omului. Raiul are aici o înfăţişare modestă. Colindătorii se duc să culeagă busuioc şi calonfir, flori existente în orice grădină. A fost nevoie de versul „La grădina raiului" şi de *topomiticul* „La

izvorul lui Iordan" pentru a se lămuri sensul sintagmei „cea grădină": de „cealaltă", de sus. În segmentul al treilea şi ultimul (urmează urarea de încheiere care interesează foarte puțin), intră în rol ceilalți colindători care preiau obiectele sacre de colindat, florile răpite din rai şi apa adusă de la Iordan, şi continuă jocul ritualic stropind augural prin gospodărie.

Primele trei colinde din marea colecţie a lui G. Dem. Teodorescu sunt variante ale textului de mai sus, unul dintre ele, al doilea, pare o copie a celui din colecţia *Folclor din Dobrogea.* De pildă, introducerea: „Astă seară-i seară mare,/ florile d'albe,/ seara mare-a lui Crăciun,/ florile d'albe./ Noi umblăm şi colindăm/ p-astă vreme-ntunecoasă/ pe potecă-alunecoasă,/ nemerirăm l-astă casă,/ l-ăst domn bun./ El de veste prinsu-şi-a,/ 'nainte eşitu-ne-a/ cu clondiru d-a stânga,/ cu paharu d-a dreapta./ Din pahar numeşte-ne,/ din gură grăieşte-ne".

Ar fi trebuit reprodus tot textul; segmentul al doilea a rămas intact, ca şi al treilea. Un vers din finalul colindului din *Folclor din Dobrogea*: „Cu mahrame grele de fir" provoacă oarecare nedumerire. El se află cuprins în următoarea serie de versuri: „Stropiţi feţi de cuconi creți!/ Cuconi creți ne-or pomeni/ Şi frumos ne-or dărui/ Cu măhrame grele de fir". La G. Dem. Teodorescu, pasajul corespunzător este: „stropiți feți/ de coconi creți:/ coconi creți s-or pomeni/ şi frumos ne-or dărui/ cu daruri de la părinți,/ cu daruri de vitejii;/ stropiți feți de fete mari:/ fete mari s-or pomeni/ şi frumos ne-or dărui/ cu mahrămi grele de fir". Cum să se dăruiască feciorilor *mahrame,* însemne ale fetelor? În condițiile oralității este de-a dreptul absurd. Pasajul aparținând colecției *Folclor din Dobrogea* s-a corupt cu timpul, situație obişnuită în culegerile mai noi. Trebuie să apelăm la textul lui G. Dem. Teodorescu, mai vechi şi, de aceea, corect.

Am pomenit până acuma de mai multe ori despre *dar.* Chiar dacă revenirea iese din cadrul discuției consacrate

tipologiei peisajului şi frumuseţii, s-o reţinem un moment. De regulă, darul se face de sus în jos şi ţine de atribuţiile zeului. El are rolul de a întemeia o realitate (artele, meseriile, ocupaţiile, scrierea „ca dar") sau de a o menţine (belşugul în roade), de aceea nu i se poate „întoarce" cu aceeaşi măsură. Omului nici nu-i stă în putere să o facă; cel mult, se opreşte la aspectul material al problemei. Însă darul „de sus" are o conotaţie spirituală şi religioasă. Omului îi rămâne doar şansa transformării, prin rit, a materialului în spiritual. La români se lasă un snop de grâu pe câmp; însă aceasta este mulţumire, şi nu dar. Uneori divinitatea cere jertfe umane; nici acestea nu sunt daruri; ele sunt primite numai dacă ceea ce se oferă depăşeşte sensul material, de schimb, şi capătă înţeles spiritual. Pe acest plan nu încape nici o conotaţie comercială. La evrei se practica arderea sau „arderea de tot". Cain şi Abel au întemeiat ritualul. Dar şi în acest caz este vorba tot de recunoaştere şi de mulţumire, nu de schimb. Aşadar, omului îi sunt accesibile două realităţi: ori recunoştinţă, mulţumire, în raport cu divinitatea, ori schimb, în relaţiile cu semenii. El mai este solicitat şi la sacrificiu de sine; în asemenea situaţie se ridică problema teologică a mântuirii, proprie creştinismului.

În *Colindul lui Dumnezeu,* omul este dăruit, adică ajutat să aibă spor şi belşug. Gospodarul, la rândul său, îi cinsteşte pe oaspeţi, ceea ce înseamnă un mod de a se bucura împreună de roadele grădinii şi de bunătatea lui Dumnezeu. Oaspeţii primesc vin, mere, colaci, adică produse binecuvântate prin pomenirea lor în schema jocului ritualic. Ele sunt obiecte de cult simbolice şi spiritualizate, ca vinul, untdelemnul şi mirul de la liturghia creştină. În momentul în care a intervenit banul, colinda s-a degradat, a devenit pretext de pomană şi de cerşit. Poate fi cântată şi-n gară, şi-n tramvai. Oricum, greu de crezut ipoteza lui Carl Ginsburg *(Istoria nocturnă)* despre cerşitul colindătorilor în satul tradiţional autentic. Poate să se fi prac-

ticat în alte comunităţi europene mai vechi ori mai noi. Nimic n-o dovedeşte pe teritoriul şi în cultura română.

Şi soarele ca succedaneu al tatălui ceresc trimite spre pământ mesagerii săi, sub formă de raze jucăuşe, care îndeplinesc binecunoscutul joc ritualic al colindătorilor, cu aceleaşi efecte benefice pentru casă, grădină, câmp, recolte, dobitoace. Un colind cules de G. Breazul debutează în stil cosmogonic. Este chiar un început de poveste:

„De când Domnul s-a născut
Şi pământul l-a făcut
Şi cerul l-a ridicat
'N patru stâlpi l-a răzimat.
În patru stâlpi de argint.
Şi frumos l-a-mpodobit.
Tot cu stele mărunţele,
Cu luceferi printre ele,
Şi luna cu lumina,
Soarele cu razele".

Această schiţă de cosmogonie, atât de diferită de cea cunoscută din *Biblie,* figurează ca introducere la colinda propriu-zisă. Ea pune în evidenţă rolul soarelui, aşa cum în alte texte Dumnezeu apare pe primul plan: „Dar soarele unde-mi rază?/ raze, Doamne, unde rază,/ Raze-n vârful munţilor *(raza*, de la verbul *a răzi* = a străluci; şi substantiv în alte locuri; cf. C. Mohanu). Următoarele versuri anunţă încă două motive de colindă: apariţia leagănului de mătase la poalele brazilor, amintind, ca tehnică magică, de naşterea iezerului în care se scaldă Dumnezeu şi sfinţii; în leagăn doarme gospodarul. Dar situaţia nu este specifică pentru bărbatul matur, ci pentru fata de măritat, cum o atestă majoritatea colindelor. Versul „Vine-un cârd de rândunele", fără motivaţia ritualică de rigoare, introduce un nou element care, deşi menţine atmosfera de

colindă, rupe cursivitatea textului. Păsările cântă „cu glasuri de feciori", deci de colindători, trezindu-l din somn pe stăpânul casei pentru a-i da de ştire că s-a născut Iisus Hristos. Cântecul poartă un mesaj pur cristologic. Cu siguranţă, se cântă în „casa mare", la icoane. De aceea culegătorul l-a clasificat la grupa „religioase", separându-l de categoria „lumeşti".

O variantă a acestui colind o găsim la Mohanu, mult mai bine structurată şi decisă, atât ca ansamblu compoziţional, cât şi ca ideaţie. Ca şi la G. Breazul, primul segment ce urmează formulei introductive tipice rezumă cosmogonia tot în spirit precreştin şi, probabil, autohton. De data aceasta pământul se reazimă pe stâlpi de argint. El este „preînnoit" şi nu zidit prima oară, iar cerul „împodobit", ceea ce presupune generarea periodică a cosmosului:

„Pământul s-a-mprennoit,
Prennoit s-a ridicat,
Patru colţuri de pământ
Pe patru stâlpi de argint.
Frumos cer s-a-mpodobit,
Tot cu stele mărunţele,
Printre ele mai mărele,
Luce luna cu lumina
Şi soarele cu căldura"[1].

Soarele îşi trimite cele şase raze ale sale (să acceptăm convenţia) spre casa gospodarului. Pentru că textul începe cu rezumatul genezei, trebuie să înţelegem că, încă din primordialitate, i s-a trasat un destin agro-păstoresc. De aceea îl întâlnim uneori, ca şi pe Dumnezeu, cioban la oi sau pe câmp, printre brazde: „De a-ntâia rază d-unde raz'mă?/ De razimă-şi mai răzi,/ Raz'mă-n vârful muntelui,/ În târlele meilor,/ În jocul

[1] C. Mohanu, lucr. cit., p. 13

mioarelor,/ Bătaia berbecilor". Lectura textului este dificilă datorită formelor arhaice prea locale şi simbolismului religios, de aceea culegătorul s-a văzut nevoit să adauge la sfârşitul cărţii un glosar foarte util de termeni. Versul „De a-ntâia rază d'unde raz'mă" se traduce, probabil, prin: „D'antâia rază unde-mi străluceşte?". Dar versul următor? „De razimă-şi mai răzi". A doua rază îşi îndeplineşte jocul ritualic şi funcţia magică, „Sub cetina bradului,/ În strungile oilor", a treia se aşează cu lumina ei deasupra podgoriilor, a patra pe grâne, a cincea pe livezi, iar a şasea „Pe curtea la-ăşti domni buni". Într-o altă variantă din aceeaşi colecţie, soarele are doar trei raze disponibile pentru ritualul colindatului. Cocoşul mitic, pe nume Gai, sloboade cântarea din grădina raiului şi face să se aprindă luminile cerului. Soarele se deşteaptă şi el, asemenea gospodarului de pe pământ, şi trimite o rază în vârful munţilor, a doua spre târla oilor, iar a treia luminează casa omului. În sfârşit, altă variantă din colecţia Mohanu are ca nucleu jocul razelor. Soarele se înfăţişează cu patru raze: prima coboară peste grâne, a doua peste pivniţe, „Cam la rostul buţilor", a treia la poalele molidului, probabil pentru ocrotirea stânelor, iar a patra: „Sus în crucea bradului,/ Sub d-aripa cerului,/ Mi-este-un leagăn de mătase./ Dar în leagăn cine-mi este?/ Este un Domn bun mititel,/ Mititel şi-nfăşăţel,/ Faşa-i dalbă de mătasă,/ Scutecel de bumbăcel...". Este pruncul Iisus. Textul lămureşte confuzia dintr-o variantă culeasă de G. Breazul (p. 67-68), unde se spune că gospodarul doarme în leagăn de mătase. Finalul colindei („Scoală, om bun, de vezi tu,/ Pruncul sfânt cum se născu./ Mititel, înfăşăţel,/ Curge mirul după el") menţine, totuşi, confuzia.

Modelul jocului ritualic (baia, masa, plimbarea, zborul, înfruntarea cu vântul ori cu norii) experimentat fie în cer, fie la casa gospodarului s-a diversificat în mai multe serii de variante, aplicate la viaţa de familie şi îndeosebi la riturile de trecere. Este situaţia tipului de colinde care poartă denumirea

„încurarea cailor", adică alergarea lor, un fel de hipism rural. În bibliografia de specialitate se recunoaşte funcţia socială a acestui rit de trecere, nu şi aderenţa lui la comportamentul mitic. Desigur, ambele valori, socială şi mitică, sunt simbiotice. Există două variante ale acestui tip de colinde: tânărul îşi joacă bidiviul în competiţie cu alţi feciori, pentru a-şi câştiga un nou statut social ori pentru a fi primit la armată. În acest caz, întrecerea are loc în văzul lumii, uneori sub supravegherea soarelui; sau pentru a-şi arăta predispoziţia pentru însurătoare. De data asta, jocul se petrece în taină. Ca şi în *Legenda celor trei meşteri,* care fac să se ivească frumuseţea din ciocan şi din nicovală, şi aici regula prevede ca o fată să privească în secret, adică să se „aleagă", iar perechea să se alcătuiască.

Un astfel de colind „de vedere" găsim în colecţia lui Sabin Drăgoi (textul nr.101, p. 110). El începe cu versul de situare: „Sub cetate în cea livadă", adică în orizontul geografiei raiului. Spre deosebire de *Colindul lui Dumnezeu,* în colindele derivate, de familie, introducerea este redusă la un element semnificativ din imaginea grădinii minunate şi îndeplineşte, doar printr-un singur vers, funcţia de încadrare şi de situare. Compoziţia e simplă, cuprinde două segmente. În primul, tânărul retras în cetate şi în livadă, deci într-un spaţiu privilegiat şi sărbătoresc, nu neapărat mitic în sensul strict al cuvântului, îşi poartă calul în joc. Ce înseamnă aceasta ne spune cântecul care se limitează la descrierea figurilor:

„Dar nu-l joacă cum se joacă,
Ci îl joacă şi-l întoarce,
Şi-l întoarce către soare,
Către soare când răsare;
Şi-l aduce către lună,
Către lună când e plină;
Şi-l tresare către stele,
Către stele mărunţele".

Aşadar, feciorul se bucură de spectatori umani numai de el ştiuţi şi care îi urmăresc mişcările pline de eleganţă şi ceremonioase. N-ar fi exclus ca astrele să fie transpuse şi pe vestimentaţie. Mai este şi fata împăratului, pitită într-un loc tainic, poate chiar metamorfozată în pasăre, amintindu-ne de basmul lui Ispirescu, *Făt-Frumos cu părul de aur.* Ea se duce în grabă la tatăl său, împăratul, şi-i povesteşte minunea, repetând pasajul jocului vers cu vers, despre fecior şi astre. Acesta-i tot colindul. O cercetare mai adâncită ar fi condiţionată de identificarea motivului în dosarul supraîncărcat de materiale etnografice: întinderea formală, susţinătorii de drept ai mitolegemului, contextul matcă în seria textului, împrejurarea care îi justifică apariţia. În mitolegemul despre leagănul copilului divin, am putut stabili adevărata fizionomie a motivului, în raport cu o variantă care a suferit unele alterări. Textul selectat din colecţia lui Sabin Drăgoi cuprinde elemente definitorii ale motivului: situarea convenţională în grădina aleasă, jocul secret sub soare şi lună, momentul augural al răsăritului când începe ritualul, fata care asistă la spectacol şi transferă spre sine semnificaţia jocului. Ce sens să aibă exerciţiile de măiestrie ale feciorului, când în faţa soarelui, simbol diurn, când a lunii, simbol nocturn? Când va fi elaborată la noi o lucrare monografică asupra mecanismelor de gândire care au condus la asemenea ficţiuni mitice şi jocuri ritualice, greu de descifrat deocamdată, vom înţelege mai bine semnificaţia acestor texte: dacă protagonistul este fata de măritat ori soarele ca simbol al vitalităţii cosmice; dacă avem de a face cu un scenariu în care tânărul se bucură de protecţia soarelui, în campaniile lui agro-păstoreşti sau se vede nevoit să execute „galopul aerian" sub teroarea astrului nocturn, împotriva căruia pătrunde „pe pajiştile de pe celălalt tărâm, ca să le smulgă morţilor semințele de grâu" (Carl Ginsburg, p. 206). Sau din toate câte „ceva". Simetria soare-lună apare în tradiţia orală,

ca o ordine cosmică de neclintit. Cu siguranţă, este cheia întregii probleme.

Deocamdată, să mai semnalăm câteva situaţii complementare. La Mohanu, există două texte care ne reţin atenţia în legătură cu funcţia festivităţii agricole a jocurilor hipice. Amintim încă o dată formula tipică *de situare,* care este şi *introductivă*: „Colea jos şi mai din jos,/ Măru cu florile dalbe!/ Un'e-şi câmpii mai frumoşi,/ Mai frumoşi, mai luminoşi". Gheorghe îşi joacă bidiviul şi-l „prea joacă", aşadar nu „cum se joacă", printr-un peisaj ciudat şi nefamiliar, iar aventura capătă un curs cu care nu suntem obişnuiţi: „Şi mi-l joacă-n piatră seacă,/ Piatră seacă izvorăşte,/ Ostaşi caii şi-i adapă;/ Şi mi-i joacă-n câmpi pârliţi./ Câmpii pârliţi îşi otăvesc,/ Oşteni caii-şi priponesc". Nu mai încape nici o îndoială în privinţa caracterului benefic al jocului. Este un rit al vegetaţiei. Funcţia lui magică transformă pustiul în grădină. Soarele stă deoparte şi-l urmăreşte pe Gheorghe, asemenea fetei de împărat din colindul anterior, apoi intră şi el în joc, cu calul său. Însă Gheorghe îl întrece „şi-l deztrece", iarăşi o construcţie lexicală menită să creeze rezonanţe şocante, ca în descântece. „Grăi Soar'le către Gheorghe: „– Dă-mi, tu, Gheorghe, calul tău/ Să-ţi dau eu ţie pe-al meu". Schimbul nu are loc. De regulă, îndeosebi în basme, eroul doreşte cu râvnă să obţină un cal mai bun. Aici nu; „– Să-mi fiţi, Soare, iertători./ Iertători şi crezători,/ Calul meu e de-un cal mic,/ Îmi stă bine la voinic./ Calul tău e de-un cal mare,/ Cum stă bine la sfânt Soare". Competiţia hipică se desfăşoară între tineri de aceeaşi categorie. Este normal ca atunci când apare un partener de altă natură, de pildă Soarele, lucrurile să capete cu totul altă dimensiune.

În celălalt colind pe care îl avem în vedere, se întrec doi fraţi de aceeaşi măsură; nu se pot dovedi unul pe altul. Şi ei călăresc prin codri şi şesuri cu înfăţişare dezolantă, iar pe urmele lor, ca prin minune, totul înverzeşte (iarăşi rit vegetal), capătă viaţă, ca în legenda Regelui Pescar. De data aceasta nu

Soarele, ci domnitorul ţării împlineşte rolul de spectator ascuns. El are prilejul să-i promoveze pe jucători printre oştenii curţii. Din agro-păstorească, colinda aderă la categoria „de curte feudală". Acest tip de colindă poate evolua şi în direcţia recunoaşterii dintre fraţi, mitolegem ce oscilează între biografie istoriată, aşa cum ni se înfăţişează în balada *Dobrişean,* şi ficţiune mitică independentă, pe tema dublului. În această ordine de idei se înscrie colindul *Strigă-un voinic dintr-un munte* (Mohanu, p. 70). Tânărul are chef de luptă şi strigă în gura mare după un partener, amintind, de departe, de viteazul Dârvij: „Cin' cu min' că s-a lovi,/ C-am de-un calu-i pintenog,/ Suliţa mi-e brad înalt,/ Paloşul mi-e fermecat". De pe alt munte îi răspunde tot un uriaş. Şi adversarul dispune de aceleaşi însemne: „Eu cu tin' că m-oi lovi,/ C-am de-un calu-i pintenog,/ Suliţa mi-e brad înalt,/ Paloşul mi-e fermecat". Se încaieră, îşi rup sulițele şi paloşele, iar la urmă se descoperă fraţi după mamă şi după tată. Nu este exclus ca finalul să fie efectul unei literaturizări.

De la joc nu rămâne decât un pas până la război. Şi Dumnezeu se luptă cu norii pe cer, în numele omului sau în nume propriu. Cele mai spectaculoase sunt colindele în care tânărul se înfruntă cu Cerbul, Leul, Boul sur şi Dulful de mare. Reprezentări chtoniene care, firește, fac parte dintr-o familie diferită, prin comportamentul lor ciudat şi rebel. Sunt ființe noptatice şi agresive, calcă semănăturile, tulbură apele şi ard de nerăbdare să se bată, chemând, asemenea uriaşilor de pe munte, adversari pe măsură. Formulele introductive şi de situare spațială sunt raportate sistematic la realităţi chtoniene:

„Ler oi Leo,
cerbul Runcului,
fieara câmpului,
ş-a pământului";

„Ler oi Leo,
cerbul codrului,
ş-al Muscelului”
(G. Dem. Teodorescu);

„Cerbul runcului,
Fiara codrului”
(C. Mohanu).

Lăudăroşenia caracterizează comportamentul voinicesc. Cerbul se făleşte că el e stăpânul câmpului, se hrăneşte prin ierburi înalte, bea apă din izvoare reci, se odihneşte în livezi răcoroase. Un Satana pătruns în rai. De asemenea, Cerbul îşi enumeră cu mândrie atributele forţei, amintind iarăşi de uriaşii de pe munte: coamele lui sunt mai mari decât brazii, la galop se întrece cu calul, iar la zbor cu şoimul. Lauda Cerbului vizează selectarea adversarului, pe care şi-l doreşte pe potrivă. Într-o comunitate bazată pe dualismul existenţial viaţă – moarte, rolurile opozanţilor sunt obligatoriu simetrice. Dacă într-un anume domeniu al existenţei cosmice îşi face apariţia un erou („personaj-principiu”), acesta *ştie* cu siguranţă că în mediul advers se află deja un opozant, iar raţiunea lui de a trăi este să-l provoace la luptă. Îi cunoaşte atât de bine, încât, uneori, îi sugerează şi calea pe unde să vină la întâlnire, şi armele cu care să se echipeze. Năzdrăvănia asta o ştim din basme, din împrejurarea în care un personaj îi spune celuilalt cam aşa: am aflat de tine, Făt – Frumos, dar de văzut încă nu te-am văzut; sau în care eroul refuză să se nască până când părinţii nu-i promit să-l însoare cu „frumoasa lumii”. Cerbul se recomandă pe sine nu ca individualitate, ca persoană cu anume biografie, ci prin atributele specifice eroului din categoria sa: *forţa* pe care o presupune dimensiunea coarnelor (cât brazii), *viteza* în mers: nu-i cal să-l întreacă; *zborul:* nu-l ajunge nici şoimul. Tocmai cu reprezentările concrete ale atributelor (forţa, viteza, zborul)

vine tânărul la întâlnire, cu *arc* (metaforă a coarnelor), cal şi şoim. Armele celor doi sunt atât de diferite în aparenţă încât, cum ar spune Levi-Strauss, se dovedesc a fi perfect asemănătoare în fond şi în funcţie. Tânărul îl înfrânge pe Cerb, iar acesta îşi blestemă coarnele într-o manieră care aduce a urare. De aici caracterul ambivalent al fiecărui protagonist în parte, pus să parcurgă trasee iniţiatice, precum şi aspectul alegoric al luptei, având ca obiect cultul fertilităţii. Cum spuneam, contrariile se unesc: blestem (bocet) – urare:

„Cornițele mele,
crăci și rămurele,
fiind'că m-ați oprit
în codru-nverzit,
voi să vă tot faceți
cornuri la băieți,
buciume frumoase
de cântări duioase;
picioarele mele,
nalte, subțirele,
fiind'că n-ați fugit
pe dealu-nverzit,
ia să hrăniți voi
pe negri copoi;
ochișorii mei,
ageri, frumușei,
fiind'că n-ați văzut...", etc.
(G. Dem. Teodorescu, p. 66).

În colecţia lui S. Drăgoi, se pomeneşte de un cerb care răvăşeşte câmpiile şi livezile şi ameninţă să se năpustească asupra curţii. El îşi aşează între coarne o cunună împletită din meri înfloriţi şi din viţă de vie şi se făleşte că nu-i pasă de nici un june. Tânărul îi iese în cale călare pe-un cal galben (există şi un basm cu

titlul *Galben de soare).* dar nu-l poartă „cum se poartă", nici după obiceiul competițiilor între tineri de același fel, ci îl „saltă" în sus și în jos, amintind de galopul aerian. Găsește Cerbul adormit „sub un spine înflorit" (iarăși poetica spinului), motiv foarte frecvent în literatura orală. Lupta nu are loc, întrucât Cerbul se dovedește a fi Sf. Ion (iar?), „Nănașul lui Dumnezeu". Este o personalitate dublă, pentru că ziua botează și noaptea cunună, „Cu găleata de-a dreapta-re,/ Crucea sfântă-n mâna stângă" (Sabin Drăgoi, p. 101). Așadar, Sfântul pune în aplicare cele trei „legi" ale creștinului anunțate tot de el în alt text, botezul, cununia și crucea, pe care deja o poartă în mână, dar inversează actele rituale și însemnele; botează noaptea și ține crucea în mâna stângă. Un colind asemănător conține și colecția lui G. Breazul. Și aici ni se spune că: „... Cerbul mi s-a-ngâmfat,/ Că nimeni nu s-a aflat,// Că nimeni nu l-a știut,/ Nimenea nu l-a văzut,// Pe unde se hrănește/ Și pe unde se nutrește" (G. Breazul, p. 167). Năzdrăvanul de fecior, care îi cunoaște toate rânduielile, primește provocarea și se pregătește de luptă. Dar înainte mai execută un ritual, în speranța că va fi ajutat în aventura proiectată: intră în casă, se închină la icoane, ba mai mult, se desparte ceremonios și patetic de părinți, ca și cum s-ar putea să nu se mai întoarcă. Și fata din poezia magică, am văzut, înainte de a pleca la fântână, o dată cu răsăritul soarelui, pentru a-și tocmi frumusețile, se închină la icoane. Paralelismul poate continua: tânărul începe lupta sub semnul soarelui, o dată cu răsăritul, și sfârșește în momentul asfințitului; fata nu are ce căuta la fântână dacă soarele deja s-a urcat pe cer. Voinicul îl răpune pe Cerb, travestit din nou în Sf. Ion, iar colinda se încheie cu un rezumat cosmogonic.

Luptele cu Boul sur (negru, roș), cu Leul ori cu Dulful le transcriu pe cele ale Cerbului. Ele sunt atât de asemănătoare, încât pot fi considerate ca făcând parte din una și aceeași serie de variante. Un Bou negru „fală-și face când se paște". Seara, el cutreieră lanurile cu secară, noaptea – „grânele coapte", iar spre ziuă, grădinile cu flori. Așadar, este o vietate noptatică. După

scenariul cunoscut, voinicul porneşte în căutarea adversarului. Urmează o cavalcadă fantastică, pe care autorul anonim o sugerează doar prin mişcarea filmică a elementelor de decor: Boul Negru doreşte să se întindă câmpiile şi să se înalţe; calul, din contra, se roagă să se scurteze şi să se îngusteze: „Boul din gură-mi grăia/ – Câmpi, măi câmpi şi dragi de câmpi,/ Lungiţi-vă, 'nălţaţi-vă./ Câmpii bine-l ascultară:/ Se-alungea şi se-nălţa./ Murgul din gură-mi grăiară:/ – Câmpi, măi câmpi şi dragi de câmpi,/ Scurtaţi-vă, 'ngustaţi-vă!/ Câmpii bine-l de-asculta:/ Se scurta şi se-ngusta" (Mohanu, p. 58).

În colindele din Dobrogea, Dulful (Duhul) de mare este furul merelor. Un text începe în maniera sărbătorească a descrierii: „Icea-n ceste curţi/ Şi-n ceste domnii,/ Mese-mi stau întinse,/ Făclii dalbe-aprinse" *(Folclor din Dobrogea,* p. 27). În capul mesei stă însuşi Dumnezeu cu slujitorii săi. Ei ospătează, numai Gheorghe ştie de isprăvile Dulfului pe care, în cele din urmă, îl răpune. În colecţia Drăgoi este un singur colind despre Leu, în *Folclor din Dobrogea* – trei. În textul primei colecţii (Drăgoi) din care am mai citat, ne este înfăţişat Leul dormind „sub un spine d-înflorit", motiv cunoscut. Voinicul stă la îndoială dacă să-l lovească ori să aştepte până la trezie. În sfârşit, ei se luptă „zi de vară până-n seară, deci într-un segment ritualizat prin cursul desfăşurat al soarelui pe cer, apoi tânărul îl prinde pe Leu şi-l poartă viu pe ulițele satului. Ne-am oprit la aceste câteva exemple doar cu titlu ilustrativ. Ele sunt atât de numeroase, încât cu greu pot fi chiar inventariate.

Şi dansul boieresc este rupt din rit, după modelul omniprezent, *Colindul lui Dumnezeu*. În *Folclor din Dobrogea* există o singură variantă, iar la G. Dem. Teodorescu, două. Formula introductivă şi de situare este aproape aceeaşi pentru toate. Iată cum apare în colecţia lui G. Dem. Teodorescu:

„Leroi oi Leo,
ici în ceaste curţi

şi-n ceaste domnii,
născut-au crescut-au
doi merişori nalţi,
nalţi şi minunaţi,
'n tulpini depărtaţi,
'n vârf amestecaţi.
La tulpini de meri
danţuri de boieri".
(G. Dem. Teodorescu, p. 79)

În a doua variantă din colecţia citată, sunt menţionaţi şi negustori: „Danţul cine-l trage?/ Icea cest domn bun,/ bun jupân (...):/ trage-mi şi s-aruncă/ cu ocaua-n stânga,/ cu toiagu-n dreapta./ Toiag răsuceşte,/ în sus l-asvârleşte,/ 'n palmă-l sprijineşte/ şi se fericeşte". Iată că jupânul poartă însemnele gospodăriei patriarhale, toiagul în mâna dreaptă, simbolul puterii, şi cupa în stânga, semnul belşugului, aşa cum preotul oficiază cu simboluri sacramentale. El nu joacă precum „se joacă": aruncă toiagul în sus, şi „mai sus", îl prinde în palmă, îl răsuceşte şi iar îl aruncă; într-un cuvânt, dă spectacol de măiestrie sportivă, dar şi de magie, în faţa comesenilor. În acelaşi timp, rosteşte o laudă pentru sine („ferice-mi, ferice/ ferice de mine"), pentru că în orice ritual complet, întemeiat pe conştiinţa mitică, gestul cere cuvântul lămuritor. Discursul gospodarului prezintă un interes strict familial. Acesta ar fi primul segment din ansamblul compoziţiei, după introducerea amplu ornamentată cu elemente peisagistice. Urmează al doilea segment, perfect simetric cu primul. De data aceasta, rolul gospodarului este luat de stăpâna casei. Ca să se ajungă la ea, se repetă introducerea într-o manieră adaptată la natura personajului: „Sus, la vârf de meri,/ în dalbele flori,/ leagănă-se-un leagăn,/ leagăn de mătase;/ şi-n el cine-mi şede?/ Doamna dumnealui./ Coase, 'nchindiseşte,/ trage-şi câte-un fir,/ rupe-şi câte-un măr;/ şi-n sus l-asvârleşte,/ 'n palmă-l sprijineşte/ şi se fericeşte". Ea ţese şi aruncă mărul rupt din

copacul mirific (are flori albe şi, totodată, fructe), ceea ce îi asigură identitatea în cadrul grupului: mărul şi toiagul sunt însemne paralele şi complementare în unitatea familiei. Aceste două segmente de text, unul pentru gospodar, celălalt pentru stăpâna casei, pot constitui nucleele din care să rezulte compoziţii independente. În alte cazuri, ordinea este inversată, adică se începe cu segmentul consacrat stăpânei casei.

Am ajuns la o altă variantă a jocului, ţesutul sau, după caz, ţesutul ritualic. Într-un colind din Ţara Loviştei, cusutul este şi el un dar al raiului, pentru că vine pe calea copacilor minunaţi. Mărul şi părul cedează locul bradului şi molidului. În crengile lor spânzură un leagăn de mătasă unde o fată coase şi cântă. În asemenea situaţie, colindul se transformă cel mai adesea în text de peţit (fata coase la o piesă vestimentară bărbătească). În cazul de faţă, fata coase la propria-i cunună. Ea cântă şi coase cu gândul că-i ajută pe colindători în actele ritualice. Ambele activităţi (cântatul, cusutul) au funcţie magică. Morala ar fi următoarea: cine dintre colindători „găseşte" cununa urmează să se însoare cu fata care-şi face singură vrăji, cântând.

Tema cântatului miraculos este şi ea destul de răspândită, prin texte bine individualizate. Într-un colind din colecţia G. Dem. Teodorescu, *Fata Radului,* cu alură de cântec lumesc, o fată horeşte şi împleteşte „brâu şerpeşte", pentru logodnic, „sus", la o pară de foc. Este un cadru feeric, vrăjitoresc. Nu întâmplător trezeşte invidia împărătesei. Aceasta o roagă pe fată să înceteze vraja, de teamă să n-o audă împăratul, care ar putea râvni la ea. În colecţia Mohanu, descoperim trei variante pe tema cântului minunat şi vrăjitoresc. În prima variantă, fata pleacă la fântâna din grădină într-o joi dimineaţa, zi benefică, aşa cum am constatat şi în legătura cu farmecele. Ca şi în descântece, ea se supune unui ritual sever: se spală într-un anumit mod, se piaptănă, îşi orânduieşte vestimentaţia şi se închină la icoane. În timp ce apa fermecată curge în vedriţă, ea cântă până o aude împărăteasa. În varianta a doua ni se spune

că mulţi boieri treceau pe drum în timp ce fata cânta, însă nimeni nu auzea. Explicabil: „aude” doar cel căruia i se adresează tipul respectiv de mesaj. În a treia variantă, împărăteasa (cea care „aude”) o blestemă pe fată.

Deşi urmărim aici mai multe motive tematice frecvente în colinde, dar cu extindere şi în alte categorii ale oralităţii (descântece, basme, balade, cântece erotice şi de natură), toate sunt reductibile prin sinonimie şi prin simbolismul mitologic. Ele au ca model, cum s-a văzut, *Colindul lui Dumnezeu* şi variantele acestuia. Nu pretindem că încercarea de a pune în evidenţă unitatea lor formală şi semantică ar fi fără cusur. În definitiv, orice demers hermeneutic include, fatal, un procent de subiectivitate. Dar dacă demonstraţia se susţine, va trebui să ne dezobişnuim de clasificările tematice şi conţinutistice, deşi, la drept vorbind, nici ele nu sunt lipsite de interes didactic.

Capitolul V

MODELE DE FRUMUSEȚE ŞI PORTRETE EROICE

Se pare că termenul *model* are o conotaţie negativă raportat la artă, îndeosebi dacă vizează arta modernă. Aceasta se caracterizează prin discontinuitate, prin segmentări stilistice delimitate. Nimic mai enervant pentru un poet contemporan, desigur, „postmodernist", decât să i se recunoască filiaţii cu vreun predecesor (ca şi cum latinul Vergilius s-ar fi simţit jenat de comparaţia cu Homer ori pe Goethe l-ar fi deranjat asocierea cu Dante sau cu Shakespeare). Adevărul e că „toate s-au spus" de multă vreme, drept urmare, versificatorii de astăzi nu sunt decât bieţi rentieri, iar „originalitatea", cu care prea zgomotos se împăunează, ţine de comedie. Nicăieri în artă, nici în clasicism, nici în epoca modernă, nu există originalitate absolută. Totul decurge din „ceva" ce a fost „întâi". Nu avem motive, deci, să dispreţuim modelele. Şi, cum se spune că bătaia e ruptă din rai, să convenim că şi frumuseţea vine tot de acolo. Dăm raiului înţelesul de metaforă: poate fi „grădină dulce", poate fi „apă lină".

1. Modelul divin

Ca şi legenda despre frumuseţea feminină (cu variantele ei: frumuseţea ca dar al apei, al focului, etc.) şi cealaltă, frumuseţea bărbatului, poate fi reconstituită din texte poetice mai mult sau mai puţin unitare, aparţinând, de regulă, formelor

ritualice. Mai productivă s-a dovedit a fi colinda şi, într-o oarecare măsură, balada şi chiar basmul. Avem în vedere, înainte de toate, un colind din Ţara Loviştei intitulat *Al pometului*. În multe privinţe se aseamănă *Colindului lui Dumnezeu.* Iată două variante, ambele şabloane itinerante, ale imaginii raiului:

„Colo jos şi mai din jos,
Leroi Doamne!
Din cel câmp verde frumos,
Pare-un soare că răsare,
Leroi Doamne!
Şi cea lună că-mi lumină.
Nu e soare răsărind,
Nici cea lună luminând.
E-un pomet mare-nvelit,
Primăvara-nmugurit,
Sfântu Gheorghe de-nverzit,
Pică toamna de-nrodit".

Este vorba de un pomet prodigios, „de poveste" şi „de mirare", de vreme ce colindătorul a simţit nevoia să-l raporteze la strălucirea soarelui şi a lunii, cele două simboluri astrale opuse şi, totuşi, complementare. Ultimele trei versuri rezumă istoria poamelor dintr-o grădină minunată, după cum oraţia agrară dezvoltă povestea bobului de grâu, devenit pâine şi colac. Când se alătură într-o compoziţie două şabloane, cazul de faţă, dacă ele se continuă liniar, unul devine de prisos. În *Al pometului,* primul putea să lipsească pentru că tema pometului miraculos este părăsită în segmentele următoare. Continuitatea se menţine în ce priveşte imaginea raiului, în variante sensibil diferite:

„Din umbra pometului,

Prin para făcliilor,
Prin zgomotu' sfinţilor,
Prin zvonu' de-albinelor,
Prin mirosul florilor,
Prin fumu' tămâilor,
Plimbă-n sus şi plimbă-jos,
Plimbă-mi-se Hristos".

Se înfăţişează în acest segment raiul „de sus", pe când în primul luam cunoştinţă cu raiul "de jos". Era normal ca ordinea în compoziţie să fi fost răsturnată. Al doilea segment pregăteşte scenariul ritului în spiritul *Colindului lui Dumnezeu,* pasajul referitor la merii „nalţi şi minunaţi", iar plimbarea lui Iisus, cel din Treime, prin rai, printre flori şi făclii, corespunde simbolismului băii ritualice unde îi găsim pe Dumnezeu, pe sfinţi şi, în rândul de jos, pe gospodar.

Există în *Al pometului* versul şablon: „Nime-n lume nu-l văzuse" (cu varianta „Nimenea nu-l auzea"), întâlnit şi în colindele în care tânărul se ia la luptă cu Cerbul, Boul sur, Leul ori Dulful de mare, sau în baladele unde se anunţă o provocare. În *Al pometului,* versul îndeplineşte o funcţie iniţiatică, dacă se referă la individ, iar pentru masa colectivă şi ritualizată se poate identifica un exerciţiu de testare: „Cine-n lume s-o afla", prezent în colindele voiniceşti. Versul nu apare în mod expres în colindul citat din Ţara Loviştei, dar se subînţelege la nivelul substratului cultural; dovadă că „s-a aflat" şi „s-a ales" din mulţime un actant, corelat al celui căruia i se colindă. Acesta a înţeles cimilitura din „Nime-n lume nu-l văzuse" şi s-a arătat disponibil pentru aventura mitică. El nu aleargă la grajd pentru a-şi pregăti armura şi calul, cum procedează tânărul provocat de Cerb sau de Leu. Statutul lui de gospodar şi de gazdă impune un comportament corespunzător categoriei sale: se împodobeşte în haine strălucitoare pentru a se mândri în faţa

stăpânului ceresc, haine pe care sunt înscrise însemnele unei frumuseţi ideale:

„Lua-ş veşmântu mohorât,
Lungu-i lung până-n pământ,
Largu-i larg, prejur de el;
Cam din brâu până-n pământ,
E veşmânt dalb de argint;
Din brâu până-n umerel
E veşmânt dalb de-aurel;
Cam din braţe, cam din spate,
Locu-i luna cu lumina;
Cam din faţă, cam din braţe,
Locu-i soar'le cu căldura;
Dimprejurul poalelor
Locu-i stele mărunţele;
Mai presus de la brănele
Locu mi-e stele mai mărele;
Într-umerii-amândoi,
Locu-i doi luceferei,
Luceferei ziornicei,
Ziornicei, ziori de ziuă".

Este unul dintre modelele de frumuseţe cuprinzând un întreg sistem de însemne, unele aderând la regimul luminii solare, altele, pentru rotunjirea şi cuprinderea totului existenţial, la cel chtonian al lunii. În împrejurările concrete ale comunicării orale, el apare adesea fragmentar, însă de fiecare dată se subînţelege întregul. Cu alte cuvinte, acest model de frumuseţe se pretează la două modalităţi de receptare: una simbolică, atunci când se comunică întregul sistem de însemne. El nu numai reprezintă, dar şi cuprinde în chip natural şi idealizat însăşi realitatea omului, gândită în ce are ea esenţial, în lumina soarelui şi a lunii, în ritmurile fundamentale, zi/ noapte,

viaţă/ moarte. A doua modalitate, oarecum secundară, se înfăţişează sub forma metonimiei, a fragmentului, cu accent, după împrejurări, pe aspectul diurn (soarele) ori nocturn (luna). Comunicarea se dovedeşte mai dinamică în al doilea caz, pentru că partea antrenează după sine şi întregul. Dar tehnica metonimiei riscă să se sufoce sub amănunte nesemnificative, adică să construiască ansambluri pe propriul teren. De aceea numai simbolul ca realitate deja închegată şi definită reuşeşte să se individualizeze ca embrion ori mitolegem, mai precis, ca suport al unei compoziţii unitare şi armonioase. În *Al pometului,* înfăţişarea modelului de frumuseţe, care constituie motivul propriu-zis al compoziţiei, a fost pregătită prin cele două secvenţe ale raiului, „de sus" şi „de jos". Textul trebuie să aibă şi o închidere pe măsură, un final moralizator şi pedagogic. Gospodarul, narativ vorbind, împodobit cu reprezentări astrale, semne ale sărbătorescului şi apropierii de divinitate, iese în întâmpinarea Domnului. Nu este limpede şi nici nu interesează prea mult dacă omul are acces chiar în grădina minunată sau dacă protagoniştii îşi trimit mesaje de la distanţă, fiecare din raiul său. unul „de sus", celălalt „de jos". Stăpânul ceresc îl apostrofează părinteşte pe gospodarul din *Al pometului,* în maniera pe care o cunoaştem din *Colindul lui Dumnezeu:*

„Tot stau, domn bun, să te-ntreb,
Şi-acum întreba-te-aş voi:
Cin' pe tin' te-a dăruit
Cu aşa veşmânt frumos?
Grăia-ş cincea-acest domn bun
Către bunul Dumnezeu:
– Ce stai, Doamne, de mă-ntrebi,
Cu direptu spune-ţi-oi
Cin' pe min' m-a dăruit
Cu aşa frumos veşmânt.
Pentru-acest veşmânt frumos

Mi-am slujit în direptate
Nouă ani şi jumătate.
Grăia-ş bunul Dumnezeu
Către cincea-acest domn bun:
– De-ai slujit în direptate
P-ăst veşmânt aşa frumos,
Poartă-l, domn bun, sănătos.
De-ai slujit în direptate
Nouă ani şi jumătate,
Direptatea să-ţi ajute,
Şi ţie şi domniei tale,
Domniei tale, pruncilor,
Tuturor noroadelor".

Pasajul ne scoate la iveală următoarele aspecte ce ţin de geneza, funcţia şi raportul frumuseţii (ca vestmânt şi însemn sărbătoresc) cu divinitatea: 1. Vestmântul se află în posesia gospodarului, iar Dumnezeu de multă vreme intenţiona să-l întrebe cum l-a căpătat („Cin' pe tin' te-a dăruit") şi de ce se mândreşte cu el; *2.* Omul nu-şi deconspiră binefăcătorul, în schimb aflăm că a slujit pentru haine. Cui a slujit şi în ce calitate (ca oştean, ca slujitor la curte, ca păzitor de grâne ori de turme, ca apărător al poruncilor divine), iarăşi nu ştim; 3. Dumnezeu vrea să afle chiar din gura omului motivul darului: mulţumit de răspuns, îl blagosloveşte: „Poartă-l, domn bun, sănătos"; 4. Blagoslovenia îl vizează direct pe gospodar, pe familia sa, apoi pe fii şi pe nepoţi şi, în sfârşit, pe toate „noroadele'" de care se îngrijeşte stăpânul ceresc; gospodarul apare ca slujitor al Domnului. Această din urmă referinţă este de mare însemnătate pentru istoria şablonului, pentru că va reveni insistent în variantele „ulterioare", o dată cu precizarea funcţiei socio-culturale.

A rămas nelămurită proveniența vestmântului împodobit, geneza lui, cine este autorul darului şi în ce împrejurări s-a

petrecut actul solemn de investire. Problema se pierde în învolburarea mitului, dar întrebarea trebuie pusă şi repetată până se va găsi răspuns convingător. În dependenţă de rezultat, putem aproxima fondul de cultură căruia îi aparţine modelul de frumuseţe în discuţie şi, în consecinţă, valoarea mitologico-estetică a acestuia. Nu ne rămâne decât să ne adresăm în continuare informaţiei orale, deşi nu totdeauna ea ne lămureşte pe deplin. În orice caz, un colind din Moldova, dintr-o colecţie mai nouă, ne pune pe o pistă promiţătoare, cu condiţia ca textul să fie situat între *Colindul lui Dumnezeu* şi *Al pometului.* În felul acesta, un element care lipsea din *mecanica simbolului* (Gilbert Durand) şi din dinamica discursului mitic vine să asigure coerenţa necesară întregului. Introducerea e asemănătoare în toate cele trei texte. O reamintim în forma colindului moldovenesc:

„La vârfori, la nouă meri,
Hoileroanda le' în Doamnele,
Arde-ş nouă lumânări,
Sus îmi ard şi jos îmi chică,
Dintr-aceste chicături
Ruptu-s-ar, făcutu-s-ar
Râu de vin, pârău de mir
Ş-al treilea de lapte dulce".[1]

În *Colindul lui Dumnezeu,* primul care intră în baia rituală este Tatăl, în *Al pometului* – Iisus. El se plimbă prin grădina minunată, iar Crăciun se scaldă;

„Da-n pârău cine se scald'?
Scaldă-s-ar Crăciun bătrânul,

[1] Lucia Cireş, *Colinde din Moldova.* Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu şi Viorel Bârleanu. „Caietele Arhivei de Folclor", V, Centrul de multiplicare al Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1984. p. 171

Cu vin alb se limpezeşt',
Cu mir bun se miruieşte,
'Ntr-un veşmânt se primeneşt',
Şi veşmântu-i mohorât-u,
Largu îi, lung pân-la pământu.
Mai din jos de dumnealor-u,
Da-n pârău cine se scald'?
Scaldă-s-ar Sfântul Ion-u...", etc.

În continuare, scenariul urmează ordinea din *Colindul lui Dumnezeu.* Elementele de legătură care ne interesează pentru geneza modelului divin sunt următoarele: a) în *Colindul lui Dumnezeu* figurează versul „'n vestmânt alb se primeneşte", fără nici o altă specificare; b) în colindul din colecţia Cireş, informaţia este semnificativ mai largă: „'Ntr-un veşmânt se primeneşt',/ Şi veşmântu-i mohorât-u,/ Largu îi, lung pân-la pământu"; c) în *Al pometului,* modelul vestimentar apare complet. Ne interesează, pentru analiza noastră mitocritică, primele versuri: „Lungu-i lung până-n pământ,/ Largu-i larg, prejur de el;/ cam din brâu până-n pământ/ E vestmânt dalb de argint". În concluzie: pentru descrierea vestmântului ca model divin de frumuseţe, s-a reţinut, din *Colindul lui Dumnezeu,* cromatica de fond alb care uneşte toate cele trei variante; ultimele două texte completează informaţia privind dimensiunea vestmântului: larg şi lung până-n pământ. Versul cheie este acela privitor la culoarea mohorâtă. Prezenţa lui în colindul moldovenesc face posibilă discuţia privind evoluţia modelului vestimentar şi divin de la *Colindul lui Dumnezeu* la *Al pometului.* De reţinut aspectul eterogen al textului: pe de o parte, elemente tradiţionale perfect conservate, pe de alta, forme degradate, în final „modernizate" până la rizibil.

Într-un colind cules de Alexiu Viciu *(Azi e ziua de Crăciun),* ornamentele astrale de pe vestimentaţie îşi au originea în cosmogonie:

„Azi e ziua de Crăciun,
Domnului domn din ceriu!
Pe când Domnul s-a născut
Şi pământul l-a făcut
Şi ceriul l-a ridicat
Pe trii stâlpii de argint

Şi frumos l-a-mpodobit
Tot cu stele mărunţele
Şi cu luna cu lumina,
Soarele cu razele.
Rază-mi, Doamne, unde-şi rază".[1]

Colinda transpune în formă proprie o cunoscută legendă cosmogonică, puţin diferită de varianta biblică: pământul a fost ridicat pe trei (patru) stâlpi de argint (ceară, busuioc, etc.) şi împodobit cu soare, lună, stele, ca să-l lumineze. Legenda se transformă în costum cosmogonic, pus la îndemâna Bătrânului Crăciun, a gospodarului ori a pretendentului la domnie. Apare, astfel, limpede relaţia dintre vestmântul cosmogonic şi poemul cosmogonic, ultimul recitat ritualic în momentul când se celebrează un început, o întemeiere (M. Eliade). Omul se îmbracă, în zilele sacre, cu hainele cerului şi ale pământului. „Pe vremea celor şapte înţelepţi, observa Paul P. Drogeanu, cerul înstelat aflat deasupra noastră era numit *peplum al Atenei,* implicând comparaţia tacită cu vestmântul care învăluia statuia zeiţei. Mai târziu un alt reper fundamental al spaţiului ca întreg, ca imensă acoladă a fost considerat Kosmosul, perceput iniţial ca *podoabă* şi de-abia mai târziu ca rânduială" (lucr. cit., p. 121).

O altă cale de acces pentru lămurirea problemei ar putea-o constitui, cel puţin parţial, un colind din Dobrogea (*Folclor din*

[1] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal,* Bucureşti, 1914, Socec, p. 31

Dobrogea, 5), unde aflăm că Moş Crăciun este împodobit, de asemenea, cu figuri astrale. Ca şi în textele anterioare, fondul compoziţiei are ca obiect vestimentaţia. Şablonul este mai sintetic decât cel din Ţara Loviştei, aşa cum, de altfel, circulă de obicei:

„Frumos mi-este-mpodobit
C-un vestmânt nemohorât,
Larg mi-e-ntins peste pământ;
Jur, prejurul trupului,
Scris cerul cu stelele
Şi câmpul cu florile;
Cam din spate şi din piept,
Scrisă-i luna cu soarele;
Cam pe-ai lui doi umerei,
Joacă doi luceferei".

În segmentul următor, care vine în continuarea firească a descrierii vestmintelor, bătrânul poartă simboluri cultice, ceea ce îl apropie de ierarhia cerească a Trinităţii creştine şi a sfinţilor. Funcţia lui este să împartă daruri:

„În mâna dreaptă cartea ţine
Şi-n mâna stângă busuioc
Şi-n sân d-un merişor;
Spic de grâu sumes la brâu.
Cartea bătrânilor,
Măr din sân juneilor,
Busuioc al fetelor,
Spic de grâu la lui norodul".

Într-un colind din colecţia Mohanu, vestmântul minunat a trecut de la Moş Crăciun la Pruncul Iisus. Portretul este acelaşi, însă mai clar şi mai echilibrat în pasajul unde Mântuitorul

poartă darurile, crucea a luat locul cărții, fapt ce dovedește o notă accentuată de creștinare, absentă dincolo:

„Mâna stângă crucea duce.
Cea direaptă busuioc.
Busuioace fetelor,
Măr de aur junilor,
Crucea o dă bătrânilor".

Încă nu l-am aflat pe inițiatorul modelului divin și nici împrejurarea în care s-a produs darul. Situația se complică și mai mult dacă apelăm la descântece, și trebuie s-o facem. Într-un text construit după schema cunoscută a fetei care se duce în zori la apa purificatoare, divinitățile binevoitoare, cu siguranță precreștine, construiesc un model eclectic, dar care amintește parțial de exemplele discutate:

„Cum mă văzură,
Bine le părură,
Dragul cu dragostele
Mă îmbrăcară,
Iubul cu Iubostele
Mă iubăsc,
Frumosul cu Frumusățile
M-au împodobit.
În față îmi suflară,
Luna în spate îmi scrisără
Și în umeri doi luceferei
Și în piept soarili".

În altă parte, însăși Maica Domnului o lecuiește pe fată *de fapt* și o investește cu însemnele frumuseții:

„Datu-ne-au,
Luna în spati,

Scrisu-ne-au,
Luceferi di dimineaţî în umeri;
Scrisu-ne-au,
Strat de busuioc;
Făcutu-ne-au,
Chica de vultur
Făcutu-ne-au...".

Cele două portrete din descântece pot fi comentate din perspectiva simbolurilor culturale, primul dominant solar, celălalt nocturn şi mai potrivit pentru portretizarea fetei, dată fiind categoria ei arhetipală. Dar cum un procent de *anima* (C. G. Jung) se insinuează totdeauna variabil în *psiheea* bărbatului şi, invers, unul de *animus* în cea a femeii, simbolurile mitice, indiferent de provenienţă, devin coalescente. Şi feciorul, şi fata pleacă în aventură magică (plimbarea, închinatul, înfruntarea Boului Sur, etc.) în momentul răsăritului, deci soarele şi luna sunt deopotrivă solicitate să participe activ la riturile respective.

Mitolegemul vestmântului sărbătoresc este destul de bine cunoscut în balada de curte feudală. Mai toate marile colecţii folclorice îl conţin, uneori în mai multe variante. Această categorie de texte pune în scenă fie recunoaşterea, fie adversitatea dintre fraţi, străvechi motive mitice răspândite îndeosebi în Europa şi în Asia. *Cântecul lui Mircea (Folclor din Oltenia şi Muntenia,* V, 529-335) se bazează pe recunoaştere. Spre deosebire de colindă, unde şablonul frumuseţii masculine poate constitui însuşi miezul compoziţiei, în baladă este redus la o simplă figură poetică, chiar la „un element de *lexic cultural*"; cum afirma Silviu Angelescu în cartea sa consacrată portretului literar în general, în literatura scrisă în diverse timpuri, şi în cea orală, Mircea, fratele lui Negru-Vodă, poartă toate atributele copilului orfan, pe cale de a deveni erou: în copilărie suferă un traumatism puternic, schimbându-i destinul, mai precis este scos din seria

comună şi îndreptat spre aventura eroică. Mai întâi suportă umilinţe, cu învăluit aspect iniţiatic, din partea celor din jur, fiind trimis „în coada tăciunilor", ca orice Cenuşotcă ori Ilia Muromeţ; slujeşte la diferiţi stăpâni, dându-i-se să păzească turma de oi în condiţii grele. Mircea poartă însemne pe corp, care îl proiectează într-o existenţă misterioasă: „Cu cămaşa ca tina/ Şi cu pielea ca hârtia". Toate acestea sunt tratate cu mijloace biografice şi caracterologice mai mult sau mai puţin obişnuite, de aceea personajul nu dă impresia de senzaţional. Aceleaşi elemente ar fi căpătat în fantezia scandinavă (înclinată spre nebulos şi grandilocvenţă) sau greacă (predispusă să inventeze aventuri în serie), alte dimensiuni, iar Mircea s-ar fi situat mai precis în familia eroilor mitici. El se naşte din părinţi ipotetici, la fel ca Thezeu, Heracles ori Pytagoras. Tatăl lui este Chifor Crai (Chipor Crai), personaj de baladă fantastică, fără identitate istorică, la fel ca Negru-Vodă. Personajul este receptat ca un „copil" („Ei, tu mic de ciobănaş"), o fiinţă care provoacă nelinişte şi teamă (îndeosebi în varianta G. Dem. Teodorescu), trăsături specifice eroului din totdeauna. Căci, aşa cum se ştie, nu biografia trece pe primul plan, şi nici vârsta, ci capacitatea personajului de metamorfoză, acţiune rapidă şi gândire pătrunzătoare. Amănuntul pe care îl reţinem din această serie de variante, cu intenţia de a-l corela colindei pentru a lămuri cât de cât mitolegemul frumuseţii divine, se află în pasajul: „Cât timp, doamne, cât şezui,/ Nouă ani şi jumătate,/ De mai povârnea spre zece,/ Stăpânii la mine n-au dat". Aşadar, nouă ani şi jumătate a slujit Mircea la stăpânii cei răi. Şi gospodarul îi spune lui Dumnezeu că a muncit nouă ani şi jumătate pentru blazon; şi că a fost „pe direptate".

Ce înseamnă asta? Mircea se duce la Negru-Vodă să-i comunice că stăpânii nu se învoiesc la plata simbriei în oi, cum le-a fost înţelegerea. Domnitorul se vede nevoit să facă „direptate" şi o face. Dar, pe lângă partea materială, oile, Mircea

mai dobândeşte şi una spirituală, însemnele frumuseţii înscrise mistic pe corpul său şi dezvăluind originea-i domnească:

„Semne la el că-mi găseau:
Găseau în piept, soarele cu razele,
În spate, luna cu lumina,
Iar în cei doi umerei,
Luceau doi luceferei.
Acilea, la subţioară.
Găsea scris-o săbioară,
Semne bune de domnie,
Semne şi de vitejie".

Varianta din colecţia lui G. Dem. Teodorescu se intitulează *Dobrişean* şi pune în scenă duşmănia dintre fraţi. Faptul rezultă clar din versurile: „Am avut un tăiculiţă/ cu milă şi cu credinţă/ ce mi-l chema Pipar crai./ Şi mai am d-un frăţior/ ce mi-l cheamă Mihnea-vodă,/ numele domniei tale,/ urgia frăţiei mele". Pipar (Crai) este forma coruptă de la Chifor-Nichifor. Starea tensionată dintre fraţi este întreţinută şi de intrigile unor curteni care-l pârăsc pe Dobrişean la domnie, pentru că şi-a adunat averi fabuloase, se poartă împărăteşte şi-l sfidează pe vodă. Dar, în cele din urmă, fraţii se împacă datorită semnelor de recunoaştere, aceleaşi ca şi în textul citat mai sus, cu mici modificări: „Îi găsia, mări, la brâu/ scris prejur un spic de grâu;/ şi la piept de se uita,/ scris pe dânsul ce găsia?/ Îi găsia domneşti odoare: sfânta lună, sfântul soare,/ iar în cei doi umerei/ găsia doi luceferei".

Două aspecte aş mai vrea să scot în evidenţă, înainte de a trece la alte probleme de interes mai acut: spicul de grâu este un motiv comun, şi colindelor, şi baladelor. Moş Crăciun, divinitatea cea mai autorizată în riturile fertilităţii, îl dăruieşte „la tot norodul". De aceea spicul de grâu reprezintă partea cea mai conservatoare, dar şi universalitatea şablonului. În schimb,

referința la sabie, atestată în mai toate șabloanele vehiculate de baladă, constituie un element de dată mai recentă, dacă putem cronologiza cele două categorii folclorice: colinda, iar în succesiune, formele eposului. Ar rezulta că modelul de frumusețe are o „istorie" de-a lungul căreia s-a produs un proces de adaptare și de ajustare, în așa fel încât o parte a totului să fie adecvată colindei ori descântecului, alta, a aceluiași tot, să devină aptă pentru baladă. De aici un indiciu metodologic: totdeauna, spune C. G. Jung, trebuie să înțelegem ce se află „în spatele" aparențelor, până când avem impresia că ajungem la un tip de experiență fundamentală. De pildă, în spatele laptelui se află sângele, iar îndărătul acestuia așteaptă moartea. Refacem astfel dialectica Eros-Thanatos. Este și tehnica decriptării simbolurilor onirice, ca și schema coborârii treaptă cu treaptă, eventual în zig-zag, a medicului terapeut în subteranele inconștientului, pentru refacerea lanțului cauzal care a dus la starea nevrotică

La fel ca în cazul modelului de frumusețe divină, aventurile protagoniștilor (pe care le-am prezentat în amănunte) ne ajută să urmărim „succesiunea" imaginilor. Negru-Vodă îl așează pe Mircea în scaun de judecată, pentru a se convinge de legitimitatea pretențiilor fratelui său, și face „dreptate". Dumnezeu îl interoghează pe gospodar în legătură cu însemnele, iar acesta îi răspunde mândru că le-a obținut „pe dreptate". În arhetipologie, modelul coboară de la Dumnezeu la erou și apoi la om. De aceea ni se pare credibil ca primii purtători ai blazonului să fi fost Dumnezeu și Moș Crăciun. Omul și l-a însușit prin dar sau prin imitație, cum se întâmplă adesea și cum îi este destinat să acționeze. Când s-a văzut în ipostaza de domnitor, situația lui a rămas, în linii generale, aceeași cu a gospodarului: este de presupus că și Negru-Vodă poseda aceleași semne corporale, de vreme ce l-a supus controlului pe fratele său, convins că ele sunt prerogative domnești. În cele din urmă, modelul „scris" pe vestmânt ori

direct pe corp se suprapune fiinţei până ia identificare; începe să nu mai fie simţit ca străin, exterior, ci se interiorizează, devine o dimensiune axiologică a omului. În epoca feudală, credinţa în însemne a căpătat extindere şi s-a oficializat în baza principiului că domnitorul este „uns" de Dumnezeu, ceea ce îi dă dreptul să conducă ţara. Aşa au apărut, cu această justificare mitico-religioasă, domniile ereditare.

Vestmântul cu însemne reprezintă o emblemă a fertilităţii, câtă vreme este purtat de un gospodar, o *emblemă a regalităţii* (Silviu Angelescu), în formula translată spre un „os domnesc", cum se sugerează prin: „Găsea scris-o săbioară,/ Semne bune de domnie,/ Semne şi de vitejie"; dar modelul desfăşoară şi puteri magice în descântece, în vrăji şi în farmece. Într-un basm de Ispirescu, *Făt-Frumos cu părul de aur,* vestmântul este adjuvant al eroului în diferite încercări grele. În general, în epică se simte tendinţa de a arăta cu lux de amănunte cine este personajul şi în ce împrejurări a obţinut podoaba vestimentară. Cititorul (ascultătorul) se încredinţează că beneficiarul o poartă „pe direptate". De aceea, ca şi în cazul baladei, va trebui să zăbovim puţintel şi aici. Eroul lui Ispirescu are o naştere nedorită, după o schemă culturală universală: mama lui este o fecioară fiică de împărat (sau o zână în alte naraţiuni, basme ori mituri), iar tatăl, un necunoscut (adesea un „zburător"). Terorizată de părinţi, fata a pus copilul într-o cutie de lemn şi i-a dat drumul pe apa unui râu. Aşa a ajuns într-o pustie îndepărtată, unde a fost recuperat de un călugăr milostiv. Acesta, îngrijorat că nu are cu ce-l hrăni pe orfan, a început să se roage lui Dumnezeu: „... şi o! minune! Deodată răsări, măre, dintr-un colţ al chiliei sale o viţă, şi numaidecât crescu şi se înălţă până la streaşina chiliei sale". Viţa avea deja struguri: „unii copţi, alţii pârguiţi, alţii aguridă şi alţii tocmai în floare". După o naştere nedorită şi cu un tată fantomatic, urmează şi o creştere miraculoasă: viţa era coborâtă direct din rai.

La moartea călugărului, flăcăul primeşte în dar un frâu de cal, semn că tânărul a avut o bună comportare: „... să-l scuturi, l-a sfătuit călugărul donator, şi îndată va veni un cal şi te va învăţa ce să faci". Ajunge servitor la nişte zâne, motiv cunoscut pe linia „încercărilor grele", destinate eroului de mit ori de baladă. Acolo îi era interzisă intrarea doar într-o singură cameră, unde se afla o cadă miraculoasă şi un colţ cu haine. Cada se punea singură în mişcare la un soroc neştiut de nimeni, iar momentul, previzibil, era urmărit cu interes de zâne. Într-o zi când gazdele erau plecate de acasă, se întâmplă că tocmai atunci baia „începe să forfotească". Tânărul, sfătuit de cal, înşfacă hainele minunate dintr-o ascunzătoare şi fuge. Rapt obişnuit în lupta voinicească. Zânele prind de veste şi-l urmăresc mânioase, dar, neputând să-l ajungă, îl roagă să le înapoieze hainele. El refuză, pe motiv că zânele nu i-au plătit simbria. Cu alte cuvinte, au fost obţinute „pe dreptate". Dacă nu ar fi fost pretextul schimbului, lege a compensaţiei care funcţionează riguros în tradiţie, hainele şi-ar fi pierdut virtuţile magice, iar eroul nu le-ar fi putut folosi cu succes în aventurile ulterioare. Erau trei rânduri de haine în tolba răpită. Primul purta însemnele „câmpul cu florile", al doilea, „cerul cu stelele", iar al treilea, „soarele în piept, luna în spate şi doi luceferei". Îmbrăcându-le pe rând, şi cu ajutorul calului năzdrăvan, Făt-Frumos cu părul de aur a săvârşit multe fapte eroice, asupra cărora nu are rost să insistăm aici. Ca orice tip de topos, modelul de frumuseţe la care facem referinţă (şi care, pe parcurs, a căpătat o mulţime de feţe), cunoaşte o largă audienţă, fie structurat în elemente componente specifice variantelor româneşti, fie în altele, de circulaţie mai largă şi consonantă. ÎI găsim aproape identic în Kalevala, ca portret de fată:

„Zise moşul Väinämöinen:
Multe întâmplări ţi-oi spune,
E-o fecioară în Pohjola,

Fată-n satul cela rece,
Care nu-şi vrea nici un mire,
Pe bărbaţii buni i-alungă;
Îi aducea jumătate-a
Pohjei laude că-i mândră;
Luna-i scânteie la tâmple,
Soarele pe piept luceşte,
Ursa Mare pe-a ei umeri
Iar pe spate şapte stele”.[1]

Aşa o vede pe fata din Pohjola bătrânul Väinämöinen, personaj central al *Kalevalei,* un bard vrăjitor şi mag ce cutreieră cu o luntre fermecată ori cu o sanie trasă de reni ţinuturile îngheţate ale Finlandei. Eroina este curtată de un fierar pe nume Ilmarinen, un vrăjitor al locului şi al cuptorului mistic, în cea mai bună tradiţie nordică. Ea, la rândul ei, s-a născut dintr-o vrăjitoare temută. Sfătuită de babă, vine la o întâlnire ceremonială în ţinuta ei cea mai aleasă:

„Strălucita fată-a Pohjei,
Slava lumii, cinstea mării,
Şi-a scos straiele curate,
Preafrumoasele veşminte,
Minunatele podoabe,
Haine scumpe îmbrăcat-a,
Cataramă de aramă,
Cingătoare toată-n aur.
S-a întors îndat-acasă
Cu un mers zglobiu şi ager,
Revărsau lumină ochii-i,
Măreţia-n toate cele.
În urechi, pe chip, pe umblet;

[1] Elias Lönnrot, *Kalevala,* I, Epopee populară finlandeză. Traducere, prefaţă şi note de Iulian Vesper. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 117

Fragezi, rumeniţi obrajii,
Aurul curgea pe pieptu-i.
Scânteia în cap argintul".

Nici urmă de soare şi de lună, deşi de una şi aceeaşi persoană este vorba. Cu toate acestea, ambele portrete, deşi total diferite formal, ca emoţionalitate şi evocare, sunt deopotrivă de „reale". Primul este o elaborare culturală a inconştientului şi se încadrează schemei unui simbolism universal. Când Väinämöinen îi spune făurarului Ilmarinen că în Pohjola există o fată fără seamăn de frumoasă, apelează la „imaginea arhetipală", iar acesta din urmă îi dă perfectă crezare. Comunicarea s-a realizat fără dificultate între cei doi interlocutori, la nivelul simbolismului mitic. De fapt, Väinämöinen şi Ilmarinen, fiinţe care vieţuiesc în medii suprafireşti, au recurs la limbajul cel mai familiar. Ei se situează în mediul uman, făcând apel la cel de al doilea tip de comunicare, specifică ordinii cotidiene. În baza acestuia, fata îşi „scrie" chipul în mod firesc şi conştient, pentru a fi identificată cu statut personal, împotriva mentalităţii colective. Este un caz de ubicuitate, acceptat şi încurajat în măsura în care cele două variante ale comunicării îşi sporesc reciproc puierea de sugestie. Să ne imaginăm că Ilmarinen, după ce s-a lăsat fascinat de improvizaţiile fanteziste ale vrăjitorului cântăreţ Väinämöinen, a putut asocia cele două portrete, unificându-le într-un limbaj comun.

Armele eroilor sunt ornate şi ele cu simboluri astrale. Tot *Kalevala* ne descoperă un asemenea exemplu:

„După om era şi spada,
După purtător, tăişul;
Strălucea în vârfu-i luna,
Soarele sclipea pe-oţele,
Stelele luceau pe gardă,
Azvârlea un cal pe altul

Sabiei, iar colo lângă
Bumb mai mieuna o mâță,
Mârâia un câine-n teacă".

Sunt ornamente, înscrieri meşteşugite, nu metafore de tipul „sabia luceşte ca soarele"; este însuşi soarele, desenat cu toată forţa lui magică şi astrală. Faurul nu numai că reproduce cu exactitate, dar tinde să-şi însufleţească obiectul, să-l transforme într-un *alter ego* al eroului. Ahile nu intră în luptă până când zeiţa Thetis, divina sa mamă, nu-i aduce un scut confecţionat de Hefaistos în cuptoare subterane, ceea ce echivalează cu renaşterea eroului o dată cu pavăza miraculoasă.

„La început făureşte pământul şi cerul şi marea,
Soarele-n veci călător şi luna rotată şi plină,
Stelele toate, ale cerului zodii şi mândra-i cunună,
Cloşca cu pui, Hiadele şi Orionul
Cel luminos, ba şi Ursul, ce-i zice şi Carul cel Mare,
Care ochind Orionul, pe loc în văzduh se roteşte."

Trebuie să medităm în legătură cu posibila relaţie între balada românească, eposul scandinav şi cel grecesc. Nici o legătură în aparenţă. Însă, vorba lui Lévy-Strauss, deosebirile sunt adesea cele mai asemănătoare. Căci există un „la început" comun şi pentru colindul românesc, şi pentru *Kalevala,* şi pentru *Iliada,* unificator de gândire imaginativă. Silviu Angelescu găsea analogii în cultura asiaticilor, citind în cartea de călătorii a lui Marco Polo: „În Georgia, se spune acolo, domneşte regele David Melik, ceea ce va să zică în franţuzeşte David Rege: e vasalul tătarilor. În vechime, toţi regii se năşteau însemnaţi cu un vultur pe umărul drept". [1] Este acelaşi model, moştenit şi dăruit la origine, desemnând chipul eroului şi al voievodului, ca în balada

[1] Silviu Angelescu, *Portretul literar,* Bucureşti, Editura Univers, 1985, p. 159

românească. Nimic nou în limbajul semnelor mitice: pe umărul drept ori pe piept, pe spate, direct pe corp sau înscris pe vestmânt, stau vulturul, soarele, zeul, eroul. Însă *Iliada* transformă simbolismul scutului lui Ahile în poem cosmogonic, ceea ce confirmă teoria lui Mircea Eliade despre riturile de întemeiere. Homer consemnează fidel, pe scurt, cronica de zi cu zi a vieții obștești în aspectele ei esențiale, mod de reprezentare frecvent și la vechii egipteni, cu scenele lor domestice, precum și la războinicii asiro-babilonieni. Într-o parte, cântărețul conflictului troian așează, pe suprafața Scutului, două cetăți pline de veselie și de zarvă. Una închipuie justiția: mulțime de oameni asistă „cu mirare" la sfatul împărțitorilor de dreptate, așezați solemn în „județul lor sfânt". Cealaltă cetate e răvășită de panica războiului, cu metereze înălțate agresiv, cu care aurite de luptă, cu bărbați falnici în chip de Ares; mai încolo, Zeul Hefaistos întinde „un mare ogor" cu glia „de aur". Se văd pluguri pe brazdă, iar un țăran, cunoscut nouă din colindă, îi întâmpină pe muncitori cu urare bună și cu „vin desfătos". Și, ca inventarul agro-păstoresc să fie complet, se mai zăresc pe scut o cireadă de vite, alături – o turmă de oi și, în sfârșit, o horă care imită petrecerile olimpienilor:

„Mai făurește pe scut, el, meșterul, încă ș-o horă
Tocmai ca hora ce-n marea cetate la Cnosos odată
Pentru pletoas-Ariadna vestitul Dedal a făcut-o.
Tineri acolo și fete în boi o mulțime
Joacă-mpreună în cerc și cu mâinile prinse deolaltă.
Fetele toate au gingașe rochii de in și flăcăii
Bine țesute veșminte ce scânteie blând ca uleiul.
Ele au conciuri pe cap, frumoasă podoabă de aur,
Dânșii cu săbii de aur la chingă de argint atârnate".

Să presupunem că poetul a reținut echipamentul semnificativ al luptătorului ideal. Arma își sporește eficacitatea și sărbătorescul dacă este făurită și dăruită de un meșter divin

şi dacă, mai ales, poartă însemnele unei existenţe esenţiale şi complete. Asemănarea cu modelul de frumuseţe din colinda românească mi se pare dublă. Pe de o parte frapează aspectul formal, referinţa directă la astre; pe de alta, forme culturale şi cultice din spaţii diverse se supun unuia şi aceluiaşi principiu funcţional, şi anume instituirea unui *început*: un început de an serbează gospodarul din colindă, pentru domnie se pregăteşte eroul din baladă, pentru peţit se împodobeşte fata din *Kalevala* ori din descântecul românesc, la război se duce Ahile. De fiecare dată, omul îşi ia cu sine tot inventarul existenţei sale socio-cosmice. Reunite, forţele cerului şi ale pământului devin ajutoare indispensabile individului. Oricât ar părea de ciudat, dar ţăranca din Carpaţi procedează asemenea lui Hefaistos, aşezând pe ie, colo un simbol solar, dincolo altul vegetal, în aşa fel încât destinul omului să fie integrat între viaţă şi moarte şi în totalul cosmic.

2. Modelul voinicesc

Modelul voinicesc îşi are originea în mitul copilului divin despre care, printre alţii, au scris C.G. Jung şi K. Kerényi. Ei îl identifică în câteva mitologii de mare tradiţie şi-l pun în relaţie cu apa ori cu focul, medii primare care indică apartenenţa eroului la materia originară şi destinală, aşa cum s-a putut constata şi în basmul lui Ispirescu: eroul este lăsat singur să plutească pe apă. *A fi copil* nu înseamnă o stare de vârstă, aşa cum se crede la prima vedere (avem în atenţie realitatea mitului), ci una de *puer aeternus,* adică o disponibilitate proprie, prin care se subînţelege *acţiunea eroică.* În acest domeniu nu se operează cu criterii de vârstă, ci cu principii. În momentul în care eroul şi-a încheiat seria de acţiuni grele, ori iese din arenă, cunoscând o moarte incertă sau violentă (Heracles, Thezeu, Ahile, Romulus), ori se retrage în Pantheon (Zeus, Iehova,

Vişnu). „Figura copilului divin, scrie K. Kerényi, din momentul apariţiei sale în istorie, e suprimată şi înlocuită cu cea a zeului. Copilul Hermes e, încă de la naşterea sa, în acelaşi timp zeul Hermes; deşi mic, Hermes intră imediat în posesia funcţiei şi a vitejiei sale. Plenitudinea de viaţă şi de semnificaţii, pe care o posedă copilul divin, nu e cu nimic mai prejos decât cea a zeului bărbos. Dimpotrivă, pare chiar mai bogată şi mai emoţionantă. Fie că e vorba de imnul homeric închinat lui Hermes, de mitul lui Zeus sau al lui Dionysos, ori de egloga a IV-a a lui Vergiliu, apariţia copilului divin ne transpune în atmosfera mitologică pe care omul modem o cunoaşte sub forma «ambianţei de basm». Dacă cineva crede că a găsit în copilul divin factorul biografic al mitologiei, va trebui să se oprească surprins. Căci tocmai aici, în acest punct aparent biografic, ne aflăm mai mult ca oriunde în afara biografiei, în acel element originar al mitologiei în care creaturi dintre cele mai miraculoase cresc şi prosperă liber”.[1]

Ideea despre „acel element originar al mitologiei” este confirmată de intervenţia lui Jung, în continuarea discuţiei lui Kerényi: „Tema copilului nu reprezintă doar ceva ce aparţine unui trecut foarte îndepărtat, ci ceva foarte actual: deci nu e doar o rămăşiţă a trecutului, ci şi un sistem funcţionând acum, destinat să compenseze cât mai rezonabil părtinirile şi extravaganţele conştiinţei, eventual să le coreleze. Căci ţine de natura conştiinţei să se concentreze asupra unui număr relativ de conţinuturi şi să le aducă, în măsura posibilităţilor, la un stadiu de calitate totală. Conştiinţa imediată a acestui fapt este că prima condiţie a conştiinţei va fi aceea de a elimina orice conţinut momentan la fel de apt să devină conştient. Această eliminare produce, inevitabil, un fel de părtinire în conţinutul conştiinţei. Or, cum conştiinţa diferenţiată a omului civilizat dispune, graţie dinamicii voinţei, de un instrument eficace

[1] C. G. Jung şi K. Kerényi, *Copilul divin. Fecioara divină.* Introducere în esenţa mitologiei. Cuvânt înainte de Adriana Babeţi. Traducere de Daniela Sitaru şi Constantin Jinga. Timişoara, Editura Amarcord, 1994, p. 70

pentru a-şi pune efectiv conţinuturile în practică, dezvoltarea crescândă a voinţei aduce cu sine pericolul, de asemenea crescând, de a se pierde în părtiniri, de a se rătăci în fărădelege şi dezrădăcinare".[1] Şi, mai departe, scrie tot Jung: „Principala menire a eroului e să dobândească victoria asupra monstrului tenebrelor: e victoria sperată şi aşteptată a conştientului asupra inconştientului. Ziua şi lumina sunt sinonime conştientului; noaptea şi tenebrele sunt sinonime inconştientului. *A deveni conştient* e poate experienţa cea mai intens trăită în epocile originare, căci prin ea lumea, despre care înainte nu ştia nimic, îşi face intrarea în spaţiul existenţei".[2]

Tocmai de aceea mitologia a rămas în actualitate, pentru că efortul de „a deveni conştient" îl caracterizează şi pe omul contemporan. Dar destinul eroului nu este atât de simplu cum apare în baza sinonimiilor simbolice. Acestea din urmă nu sunt pure, mai ales atâta timp cât aparţin arhetipurilor mitice. Aşa stând lucrurile, este greu de precizat (şi Jung ne-o spune adesea, cu alte prilejuri) în ce măsură şi în ce punct conştientul şi inconştientul se întâlnesc în fiinţa eroului. „Conţinuturile" sunt prea diverse şi mascate, iar efortul de voinţă al conştiinţei prea limitat, în operaţiile lui de „reducere" şi de clarificare. Firește, eroul dispune de forţă de decizie suprafirească, ceea ce vine să întărească acţiunea conştientului, în dorinţa acestuia de a se ridica în lumina şi în abstracţiunea raţiunii, în opoziţie cu inconştientul care preferă inerţia întunericului. Dar conflictul, se ştie, nu se rezolvă liniar, lumină contra întuneric, ci pe căi ocolite, printr-un război îndârjit şi ascuns. Niciodată nu se poate spune că inconştientul a fost învins definitiv, iar conştientul a biruit asemenea eroului preferat din basm.

Cazul copilului divin apare şi el tipic: acesta este un personaj misterios. El vine de departe, adesea din subterane şi din medii acvatice, iar dacă obţine plete ori mere de aur, o face

[1] C. G. Jung şi K. Kerényi, lucr. cit., p. 146
[2] C. G. Jung şi K. Kerényi, lucr. cit., p. 152

în urma unor acţiuni periculoase, echivalând cu schimbarea de regim ontologic. Problema principală nu este voinţa în înţelesul ei natural şi uman, ci *tipul de voinţă* care îl poartă în acţiune. Nu avem motive să credem că personajele din *Kalevala* ar fi lipsite de voinţă. Din contra, pun adesea în mişcare tot cosmosul, mulţimile de ape, astrele şi subteranele. Dar avem de-a face cu o *voinţă de tip maternal* (Otto Rank), ca expresie a regimului nocturn şi a înclinaţiei personajelor (vrăjitori, magi, făurari, duhuri), pentru plăcerea de a trăi în imediat (Freud). Alta este situaţia mitologiei greceşti unde domină *tipul viril de voinţă.* Acest paralelism l-a făcut cu multe decenii în urmă Otto Rank, punând alături şi în opoziţie mitologia elină cu cea egipteană, ambele existând într-un spaţiu apropiat şi uneori coincident de cultură. Prima este dinamică, aventurieră; a doua, conservatoare prin eroii reprezentativi şi monotonă în acţiuni şi imagini. Faptul s-ar explica printr-o deosebire esenţială de comportament genetic. Încă din perioada prenatală şi din primii ani de formare, grecul avea tendinţa neastâmpărată să se desprindă de modul de existenţă statică şi colectivă (regimul mamei) şi să se orienteze, deocamdată inconştient, către cel al tatălui, căutându-şi o nouă personalitate, liberă, independentă. Din această cauză, miturile grecilor sunt structurate pe aventuri individualizate şi simbolice, narând în scheme arhetipale întemeieri de cetăţi, lupte cu monştri, războaie cu caracter civilizator, etc. Ele sunt aceleaşi în principiu, fie la Heracle, fie la Thezeu; dar în momentul în care monstrul care teroriza o colectivitate a fost ucis şi o cetate a luat fiinţă, aventura se mută în altă parte, cu protagonişti noi, iar spaţiul eliberat intră treptat în civilizaţie. Egipteanul repetă an de an acelaşi rit al vegetaţiei, fără nici o intenţie de modificare în structură şi în concepţie. El rămâne neclintit lângă sursa primară de existenţă, ceea ce îl frustrează de ideea de progres în sensul universal al termenului. Întrezărim aici cele două modalităţi fundamentale de implicare în cultură şi după care au funcţionat colectivităţile

umane din toate timpurile. C. G. Jung a vorbit despre ambele cu prudenţă, semnalând aspecte negative şi pentru un caz, şi pentru celălalt. A suprasolicita unul, *modul dinamic* (preferat de „protagonistul ideal" în terminologia autorului), în defavoarea celuilalt, *a modului conservator* (respectiv „retardatul ideal") este la fel de periculos şi pentru o parte, şi pentru alta. Mai precis: „Trebuie spus că, din perspectiva progresului, simptomatologia compensării e tratată în termeni destui de puţin flatanţi. Cum, superficial, e vorba de un efect retardatar, se vorbeşte despre inerţie, întârziere, scepticism, meschinărie, conservatorism, timiditate, etc. Dar, posedând în cel mai înalt grad posibilitatea de a se debarasa de propriile fundamente, omenirea se poate lăsa târâtă, până la catastrofă, de un arbitrariu periculos. Retardatul ideal e cu atât mai primitiv, mai natural (atât în sensul bun cât şi în cel rău) şi mai „moral", cu cât se ţine mai aproape de legea tradiţională. Progresistul ideal e mereu mai abstract, mai denaturat şi, în acest sens, mai „imoral" cu cât e mai infidel tradiţiei. Progresul dobândit în mod contrar şi forţat, numai datorită voinţei, e întotdeauna o convulsie. Starea înapoiată e desigur mai apropiată de natural, dar e mereu ameninţată de o deşteptare dureroasă. Într-o modalitate mai veche de a vedea lucrurile, omul ştia că progresul nu e posibil decât *Deo concedente;* prin aceasta el afirma existenţa unei conştiinţe contradictorii şi se aşeza în riturile antice «de intrare şi de ieşire». Dar, o dată cu diferenţierea conştiinţei, creşte şi pericolul separării ei de starea originară. Disocierea completă nu survine însă decât o dată cu uitarea lui *Deo concedente.* Or, o axiomă psihologică spune că orice fracţiune a spiritului îndepărtată de conştiinţă nu e decât aparent dezafectată; în realitate ea duce la obsesii ale personalităţii şi, astfel, scopul pe care conştiinţa şi-l fixase, îndepărtând-o, e deturnat".[1] De aceea spunem că inconştientul

[1] C. G. Jung şi K. Kerényi, lucr. cit, p. 247-248

rămâne aproape neclintit în împărăţia lui necuprinsă, iar reflexia mitică nu poate decât să ajute, nu mai mult, conştiinţei raţionale.

Copilul divin apare, în varianta greacă, nu să se asemene, ci pentru a fi cu totul diferit de ceilalţi. Lui i se prescrie un cod al onoarei, greu de lămurii, dar în virtutea căruia nu stă la îndoială să facă vărsare de sânge. Se vorbeşte chiar de cruzimea eroului când acesta se simte trădat sau de schizofrenia lui când îl apucă dorul să plece într-o nouă aventură. Intenţiile lui, bune ori rele, nu coincid totdeauna cu cele ale oamenilor obişnuiţi. Din această perspectivă va trebui, probabil, să fie reanalizat şi personajul de basm. Acesta o ajută pe albină (pe puiul de şarpe, pe vulpe, pe leu) ori curăţă cuptorul şi copacul, nu din milă sau din alte sentimente umanitare, cum se susţine adesea cu prea multă uşurinţă, ci pentru că, în felul acesta, ca unul care *ştie* să decripteze semnele, se introduce pe tărâmurile, altfel inaccesibile, ale mitului. Dacă s-a vorbit despre „omenia" personajului în asemenea cazuri, înseamnă că avem de-a face fie cu un fenomen de literaturizare şi de alunecare de funcţie, fie nu s-a înţeles ce se află „în spatele". Cu atât mai mult actele copilului divin, care ţin de o treaptă mai veche în istoria gândirii colective, nu se raportează direct la ceea ce numim atât de vag, pentru acele timpuri, umanitate. Faptele lui se mută în bine doar în măsura în care produc o spărtură în spaţiul încremenit al existenţei şi determină o direcţie convenabilă în dialectica progresului. Kerényi rezumă mai multe biografii ale copiilor divini: Apollo, Hermes, Zeus. Dionysos (la greci), Narayana (la indieni), Väinämöinen (la finlandezi), vizând o tipologie ce pune în evidenţă ceea ce numeşte el, împreună cu Jung, „esenţa mitologiei". În cadrul schiţei tipologice, se distinge varianta „copilului orfan", reprezentat în *Kalevala* de eroul Kullervo. Acesta ilustrează trăsăturile universale ale eroului mitic: 1. Este victima pizmei dintre fraţi. Tatăl lui, un „tânăr frumos", pe nume Kallervo, intră în conflict cu fratele său, Untamo, din orgoliu şi

din motive economice. Untamo extermină tribul Kallervo, iar Kullervo urmează să se nască în captivitate; 2. Încă din primele zile, Kullervo dă dovadă de o forţă precoce, punându-l pe gânduri pe răufăcătorul său, unchiul Untamo; nu a stat decât trei zile în leagăn, că s-a şi făcut „copil" destoinic şi cu gânduri de răzbunare. Amănuntul aminteşte de creşterea miraculoasă a eroului de basm, într-o singură zi cât alţii obişnuiţi în zece ani; 3. Untamo vrea să-l omoare, punându-l într-un butoi şi dându-i drumul pe apă. Dar mediul acvatic îi priește şi mai mult decât leagănul. Într-o clipă, copilul se transformă în uriaş, marea ajungându-i doar până la genunchi. A doua încercare eşuează şi ea: Kullervo este aşezat să ardă pe o mare clădăraie de lemne, dar focul nu-l atinge:

„N-a ştiut ce să mai facă
Untamo cu pruncul groaznic;
Orice moarte-ar fi urzit-o,
Orice cursă-ar fi întins-o,
Iată că băiatul ăsta
Le înlătura pe toate,
Ne-ntrerupt, scăpa într-una
De-o pieire-ngrozitoare".

4. Untamo îi dă apoi să îndeplinească diverse munci imposibile, de pildă să taie o pădure fioroasă ori să înalţe un gard uriaş de lemne. El distruge pădurea, folosindu-se de un topor neobişnuit şi face gardul cu o viteză cunoscută doar în basme. În cele din urmă, Kullervo este trimis în Carelia la fierarul-vrăjitor Ilmarinen, să-i slujească. Nevasta fierarului era vrăjitoare şi-l trimite pe erou să-i pască vitele. Drept mâncare, îi pune în traistă o piatră. Faptul îl umple de mânie pe Kullervo. Face şi el vrăji asupra vietăţilor pădurii (lupi, urşi). le transformă în vite şi le trimite seara la gospodină acasă pentru a

fi sfâşiată. Aşa se dovedeşte „cruzimea" lui Kullervo (mânia lui Ahile, isteria Medeii).

În folclorul românesc, motivul copilului voinic (divin, orfan, slujitor) se întâlneşte în balade şi în basme. Pot fi reţinute mai multe tipuri de balade în acest sens. Una este *Dămean şi Sâla,* din colecţia lui Avram Corcea. Apartenenţa voinicului la statutul de copil divin este lămurită de versurile: „Micul Dălea-Dămean,/ Prunc de doisprezece ani". Acelaşi şablon apare şi la Atanasie Marienescu, „Săvăi Delia Dămian/ Cel copil de doisprezece ani". Aventura pare decupată dintr-o serie mai întinsă de munci grele, comandate de o putere străină ori duşmănoasă, în sensul lui Heracles, Kullervo, Mircea Ciobanul. Naratorul simpatizează doar parţial cu eroul: „Iar pruncul Dălea-Dămean,/ Măcar de doisprezece ani,/ Tare mândru şi iclean", la A. Corcea; „dară mândru şi viclean/ Şi la inimă păgân", la Atanasie Marienescu; ceea ce nu se întâmplă în alte cântece epice, în *Badiu* sau *Iancu Jianu*. Sâla Samodiva este o reprezentare malefică de tip maternal, ca Scorpia din *Tinereţe fără bătrâneţe* de Petre Ispirescu. Dămean îi calcă ţinuturile aşezate în locuri inaccesibile, cu scopul de a o provoca la luptă. În mod ciudat, rolul lui se aseamănă cu acela al Cerbului din colinde ori cu Toma Alimoş, care strică livezile şi semănăturile:

„La lacul cu lapte dulce,
Unde pe toţi doru-i duce,
Cu ţărmuri de pită albă,
Unde ciutele s-adapă
Şi-ncă zânele se scaldă..."
(A. Corcea)

Sau:

„Sus pe câmpul zimbrilor,
La otarul zmeilor,

Plimbă-se,
Prepoartă-se (...)
Pe-un bidiviu micuţ,
Ce-i era lui prea drăguţ.
Şi el bine-l înfrâna,
Franga prin livezi i da.
încătro drumul mi-l duce?
Către-un lac cu lapte dulce
Şi cu ţărmi de pită albă,
Unde zânele se scaldă,
Cred, şi şoimii se adapă".

Din baladă mai interesează portretele celor doi, Dămean şi Sâla, mult dezvoltate, sumbre şi destinate să producă senzaţie. Sunt, mai curând, portrete indirecte şi morale, pentru că ni se descriu atelajele şi harnaşamentele cailor. Fapt explicabil, de altfel, întrucât cei doi adversari convin să nu se lupte cu armele, ci să se ia la întrecere; o şiretenie a lui Dălea-Dămean:

„Iară Sâla-l asculta
Şi-ncepea fuga a da
Cu cocia ce avea,
Cocie din două roate.
Din trup de om erau toate:
Buciumele roatelor,
Grumazâi voinicilor;
Iar spiţele roatelor,
Mânile voinicilor;
Şi năplatul roatelor,
Tălpile voinicilor;
Dar în loc de mădulare,
Degeţele cu inele;
Dar frâul de la cai.

Cosiţe de fete mari...".

Urmează, în aceeaşi retorică belicoasă, înfăţişarea lui Dălea-Dămean „prin calul său":

„Şi calul Dălei-Dămean,
Prunc de doisprezece ani,
Avea şeauă, şi-avea frâu
Chiar din o falcă de zmeu;
Frâul e din nopârcele,
Oacheşe şi frumuşele,
Tot din gură încleştate
Şi din coadă înnodate,
Cum mai negre şi ciudate".[139]

Din elementele enumerate, prin excelenţă descriptive, poate fi dedusă natura morală a fiecărui erou în parte; dar nu apare limpede că Dălea-Dămean ar fi un campion al binelui, în sensul comun al cuvântului. El a eliminat un adversar sângeros şi temut şi atâta tot. Dacă are curajul să-l înfrunte, faptul decurge din condiţia lui de voinic în general şi nu de binefăcător în special. În mod indirect, ne dăm seama că Sâla se împotriveşte naturii umane: cocia este toată din trupuri de voinici şi de fete mari pe care i-a ucis ea; în vreme ce Dălea-Dămean apare ca erou civilizator: calul poartă trofee ce presupun sacrificarea unor vietăţi malefice, năpârci şi zmei. Introducerea, ca peisaj, pare şi ea interesantă, cu râuri de lapte şi maluri de pită, unde vin zânele să se îmbăieze. Este un peisaj edenic. I. Budai-Deleanu i-a dat o notă umoristică în *Ţiganiada,* pentru că aşa i-o cerea tratarea subiectului. Aici, peisajul este

[1] AI. I. Amzulescu, *Balade populare române,* I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 344

tratat cu toată seriozitatea, întrucât altele sunt condiţiile narării.

Imaginea copilului divin se păstrează în forme vagi chiar şi în balade de haiducie, adică acolo unde ne-am aştepta mai puţin, dat fiind că realitatea respectivă (haiducia) nu se asociază cu imaginea mitică. Altfel, însă, gândeşte Jung: „Arhetipurile sunt elementele neclintite ale inconştientului, dar care îşi schimbă tot timpul formele”.[1] Avem în vedere un text liricizat, de fapt un cântec elegiac din *Folclor din Oltenia şi Muntenia* (IV, p. 324-325), la care vom face în curând referinţă. În tipologia copilului divin, Kerényi distinge varianta copilului orfan care se lamentează pentru faptul că trebuie să-şi ducă existenţa la margine de lume. Asemenea momente disperate cunoaşte acelaşi Kullervo din *Kalevala:*

„Tocmai s-aşezase bietul
Flăcăuaş şi-au prins să-l bată
Pe orfan noian de gânduri:
De ce m-au adus pe lume,
Cine-mi deteră viaţă,
Ca să pribegească, bietul,
Cât o fi să mai trăiască,
Pe sub cer deschis să umble?”

La haiducul român, se adaugă nota de înstrăinare, specifică doinei. Textul citat începe astfel:

„Foaie verde bob năut,
Măicuţă de m-ai făcut
Şi moaşă de m-ai moşit,
Trei zile-i proorocit;
De ce nu m-ai strâns de gât.

[1] C. G. Jung şi K. Kerényi, lucr. cit, p. 168

Să nu trăiesc amărât,
Amărât şi necăjit".

Dar şi un element de „biografie" mitică, pe care îl regăsim la toţi eroii din aceeaşi familie, de la Zeus la Väinämöinen;

„Foaie verde de-o alună,
Când eram copil de-o lună,
Mă ridicam într-o mână,
Scoteam fagii din tulpină
Şi nucii din rădăcină
Şi pe loc făceam fântână".

Mai cunoscute sunt portretele Novăceştilor şi mai apropiate izvoarelor mitice. Silviu Angelescu le acordă un spaţiu relativ întins în cartea citată, fiind urmărite din perspectiva tehnicii invenţiei orale. Cea mai apropiată de schema copilului divin este *Gruicea,* o naraţiune consacrată ospăţului voinicesc şi probelor peţitului. Gruicea participă la competiţie împreună cu şaptezeci de împăraţi, dar numai sub îndemnul aventurii, motiv omniprezent în cercul Novăceştilor. La masa festivă de primire a oaspeţilor, vinul se bea doar cu paharul, ceea ce-l mânie pe Gruicea, „copil mic". Cheful nu-i era pe măsură. De aceea părăseşte adunarea şi se duce să se joace în cenuşă, pe vatră. Marcu Craliu, venit şi el la peţit cu un cal de cinci sute de ani, îi explică împăratului, ca un mocan carpatic:

„– Dacă Gruicea este mic,
Eu la stână l-am crescut;
Nouă stâne la mulsoare
Umpleau nouă ciubare
Şi-i dam lui Gruicea să bea,
Şi-şi uda numa-o măse".

Cât de mic trebuie să fi fost Gruicea când naşul său îl hrănea cu lapte ne-ar putea lămuri Kerényi: era un uriaş. Dacă receptăm lucrurile în aspectul lor literar şi biografic, pasajul citat din baladă pare să se transfere în comic. De aici încolo încep încercările grele, chiar şi cele de natură culinară: împăratul îl pune pe Gruicea să mănânce nouă cuptoare de pâine. El le termină rapid şi, asemenea lui Flămânzilă din *Povestea lui Harap-Alb,* pretinde că moare de foame. I se dă apoi să bea nouăzeci de *ardoave* (butoaie) cu *zămoc/* zămătoc (vin vechi), după care Gruicea începe să joace rolul lui Setilă. Ultima încercare este un rapt voinicesc după schema argonauţilor. Mai precis, i se cere să aducă patru mere de argint dintr-un copac mirific aflat peste Marea Neagră şi păzit de trei zâne. El aduce copacul cu totul. Totdeauna forţa copilului divin depăşeşte imaginaţia celor care îl pun la încercare, pentru a le trezi admiraţia şi spaima.

Alte balade novăceşti narează conflicte cu „fata sălbatică", o zână „adormită" ce-şi aşteaptă mirele războinic s-o peţească ori s-o taie (*Gruia lui Novac şi zâna, Novac şi zâna, Gruia copilul*), lupta cu un monstru ori cu un şarpe (*Novac şi Dârvij, Gruia lui Novac*), recunoaşterea dintre tată şi fiu (*Copilaşul de turc şi Marcu Cralavici*), întreceri voinicеşti având ca miză o fată de împărat (*Şerb-Sărac*), exterminarea unei oşti duşmane (*Copilaşul lui Roman*). Comportamentul voinicesc al copilului divin este acelaşi peste tot.

3. Modelul agro-păstoresc

Acest model de frumuseţe este cunoscut din *Mioriţa* (varianta Alecsandri) şi e pus de regulă pe seama Ciobănaşului:

„Cine-a cunoscut,
Cine mi-a văzut

Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăţioara lui,
Spicul grâului;
Perişorul lui,
Peana corbului;
Ochişorii lui.
Mura câmpului?"

Sub raportul retoricii, portretul se mărgineşte la o interogaţie-şablon pe care bătrâna mamă o pune călătorilor întâlniţi în cale, pentru recunoaşterea fiului său. În ansamblul compoziţiei, îndeplineşte o funcţie arhitectonică, local bine definită; rareori portretul apare, în baladă, ca text de sine stătător. Ovid Densusianu era de părere că poezia orală cea mai realizată artistic (inclusiv portretul în discuţie) ar fi opera păstorilor. Ei ar fi fost mai înzestraţi artistic decât agricultorii şi, pe deasupra, ar fi avut mai mult timp la dispoziţie, prin natura ocupaţiei, să-şi formuleze imagistic ideile poetice. Nimic nu confirmă cele două aserţiuni, pentru că în creaţie nu de timp este vorba, ci de calitatea observaţiei şi de facultatea de exprimare. De altfel, în elaborarea lui, portretul îi deconspiră şi pe agricultori. Iar dacă este adevărat că vecinul observă mai bine detaliile şi esenţele, calităţile ca şi defectele, înseamnă că versurile „Feţişoara lui,/ Spuma laptelui" trebuie puse pe seama agricultorului, în timp ce grupul „Mustăţioara lui,/ Spicul grâului" urmează să fie atribuit păstorului. Sunt simplificări care nu duc la nimic serios pentru că lucrurile nu se opresc aici: cine priveşte la „celălalt" o face cu intenţia de a se cunoaşte mai adânc pe sine. S-ar impune, în consecinţă, ori delimitarea faţă de „celălalt" şi depăşirea lui, ca în competiţiile de orice fel, ori asocierea şi realizarea unei noi dimensiuni sufleteşti. Aceasta

este şi situaţia portretului mioritic. El reprezintă o fericită sinteză a ambelor grupuri, aparţinând uneia şi aceleiaşi comunităţi, care au pus în valoare frumuseţi artistice cu mijloacele oferite de limba română.[1] Dacă n-ar fi existat o unitate sigură de viziune estetică, „o parte", indiferent care, ar fi semnalat neconcordanţa formală dintre elementele alcătuitoare ale portretului: „Mustăţioara lui,/ Spicul grâului", faţă de „Perişorul lui,/ Peana corbului". Armonizarea cromatică ar fi dezvăluit intervenţia conştientă şi a factorului individual. Nu s-a produs aşa ceva pentru că portretul agro-păstoresc de frumuseţe (ca şi modelul divin) este un fabricat cultural cu valoare simbolică, rod al subconştientului colectiv. Contează ceea ce trece drept esenţial şi reprezentativ: faţa albă ca laptele, mustaţa *mândră* (nu neapărat galbenă), ca spicul griului ce se leagănă în lan, părul negru ca pana corbului. Ajustarea culorilor n-a preocupat pe nimeni în acest domeniu al portretisticii, ceea ce nu înseamnă că simţul pentru formele cromatice şi chiar pentru „nuanţe" lipseşte din sectoarele specializate ale artei populare.

Portretul ridică şi o chestiune de circulaţie. El apare în colindă, în baladă (păstorească şi de curte feudală), în cântecul liric de dragoste şi chiar în basm, cu o mai mare răspândire în primele două. Forma cea mai pură sub raport literar o găsim în textele mioritice. O compoziţie care apelează programatic la portret, nu numai ca element de susţinere într-un ansamblu arhitectonic (aşa cum se întâmpla în majoritatea cazurilor), ci ca joc retoric aflat în mişcare repetitivă, este *Joi dă dimineaţă* din colecţia lui Gr. Tocilescu. E chiar motivul „maicii bătrâne" (portretul însuşi de fapt) care îşi caută fiul, extins la totalitatea unui text perfect structurat. Portretul bătrânei, cunoscut din *Mioriţa,* alternează cu al fiului, într-o succesiune tripartită. Îl

[1] Al. Husar, *Mioriţa,* Editura Universităţii „Al. I. Cuza, laşi, 1999

transcriem începând cu introducerea, întrucât aminteşte, într-o măsură, de începutul zilei ritualice a fetei din descântec.

„Joi dă dimineaţă,
Pă rouă, pă ceaţă,
Vreme turburată
Piste lumea toată;
Plimbă-mi-se poartă
D-o babă bătrână,
Cu doi dinţi în gură,
Cu iia de sârmă,
Cu brâu de lână,
Cu păr de cămilă...
Din cârji cârjâind,
Din ochi ea plângând,
Din gură-ntrebând
Pe cine-ntâlnind”.[1]

S-ar putea ca ziua să nu fie bine aleasă (deşi joia e benefică), pe lângă vremea posomorâtă. Fiecare zi din săptămână se află sub autoritatea unei divinităţi mai mici ori mai însemnate. Duminica se bucură de cea mai mare autoritate pentru că rezumă Învierea. Cât priveşte portretul bătrânei, versul „Cu doi dinţi în gură” pare o intenţie de caricaturizare a vârstei, tipică de altfel; următoarele trei amintesc de hainele de penitenţă ale călugărilor, folosite pentru mortificarea trupului, dar şi de semne ale pribegiei, considerată şi ea o formă de penitenţă. Iată portretul integral al eroului:

„– Cine mi-a văzut,
Pă drum ori pă câmp,
D-un voinic trecând?
Feţişoara lui,

[1] Al.I. Amzulescu, vol. cit., p. 416

Spuma laptelui;
Ochişorii lui,
Două mure negre
Coapte-ntr-un rug verde,
Coapte la pământ,
Ne-ajunse de vânt,
Coapte la răcoare,
Ne-ajunse de soare;
Sprâncenili lui,
Pana corbului;
Mustăcioara lui.
Spicul griului;
Căluşăul lui,
Puiu' zmeului;
Şăuliţa lui,
Ţeasta zmeului;
Chinguliţa lui,
Două năpârci negre,
Dân guri încleştate,
Dân coade-nnodate,
La el chingi sunt date;
Frâuleţu lui,
Doi balauri galbeni,
Dân guri încleştaţi,
Dân coade-nnodaţi,
La el frâu sunt daţi;
Pofilaşu lui,
Două năpârci negre,
Dân guri încleştate
Dân coade-nnodate,
La el pofil date".

Portretul are două componente vizibil distincte: prima aparţine modelului agro-păstoresc, varianta mioritică, de la

versul „Feţişoara lui” până la „Spicul grâului”. Secvenţa este mai dezvoltată, cel puţin într-un sector, decât în varianta clasică; sunt incluse elemente noi în descrierea ochilor, cu o nuanţă mitică. Într-o variantă a baladei *Iovan Iorgovan*, faţa se înfăţişează în termeni asemănători; „Faţă/ Cu dulceaţă,/ De vânt nebătută,/ De om nevăzută!// Soarele-mi răsare/ Şi iese din mare,/ Genele-mi pârleşte,/ Trupu-mi îngrozeşte” (Amzulescu, I, 321, 322). Comparând imaginea de aici cu a „fetei sălbatice”, s-ar putea să ajungem pe urmele frumuseţii androgine şi originare care se pregăteşte de măritiş în puritate şi la adăpostul vegetalului. În basme, modelul acestei faceri mistice a frumuseţii se află în *Fata din dafin,* mit îndepărtat, din care *Iovan Iorgovan* şi *Joi dă dimineaţă* păstrează vagi amintiri.

În textele mioritice, portretul apare stilizat prin simpla reducere la cinci versuri, devenind mai concis, mai clar, în spiritul exprimării orale de tradiţie mai „nouă”. A se compara segmentul din *Mioriţa*: „Ochişorii lui,/ Mura câmpului” cu pasajul corespunzător din *Joi dă dimineaţă,* prea lung şi greoi datorită amănuntelor ermetizate, cu aluzii mitice: „Ochişorii lui,/ Două mure negre/ Coapte-ntr-un rug verde,/ Coapte la pământ,/ Ne-ajunse de vânt,/ Coapte la răcoare,/ Ne-ajunse de soare”. A doua parte a portretului, începând cu versul „Călușăul lui”, aparţine modelului voinicesc. L-am întâlnit în *Dămean şi Sâla.* Prima parte este justificată de imaginea mamei şi de presupusa moarte a voinicului, ceea ce a permis o notă elegiacă, spre bocet. A doua parte ne dezvăluie statutul de erou, în sens mitic, al celui căutat (în unele variante e mai străvezie imaginea de oştean), în descendenţa orfanului şi a copilului divin.

Bătrâna din *Joi dă dimineaţă* se adresează mai întâi Dunării cu întrebarea dacă n-a văzut un voinic în calea ei:

„– Dunăre, Dunăre,
Drum fără pulbere
Şi fără făgaj,

Drum dă la oraş!
Nu cumva-i văzut
Pă unde-ai trecut,
Pă drum, piste câmp,
D-un voinic trecând?
– Tu, babă bătrână,
Cu doi dinţi în gură,
Cu iia de sârmă...".

Prin urmare, Dunărea îi răspunde, începând cu portretul maicii, deşi ascultătorul îl mai auzise o dată, la începutul baladei, direct din gura cântăreţului. Dunărea n-o poate lămuri pe bătrână, pentru că nu deţine semnele de recunoaştere ale voinicului. Este rândul mamei să repete încă o dată elementele portretului, neomiţând nici un detaliu. Pentru că Dunărea nu l-a văzut, după ce ia cunoştinţă de portret, o sfătuieşte pe pribeagă să se adreseze surorii ei, Luna („Că ea luminează/ Ziua pă uliţi,/ Noaptea pă costişi"), aşa cum în basm Sfânta Miercuri îl îndrumă pe viteazul rătăcitor să afle ajutor de la Sfânta Vineri:

„– Luniţă, luniţă,
Cum eşti luminoasă,
Să-mi fii şi voioasă!
Cum luminătoare
Să-mi fii vorbitoare!
Nu cumva-i văzut
Pă unde-ai trecut,
Pă drum piste câmp,
Vrun voinic trecând?
– Tu, babă bătrână
Cu doi dinţi în gură...".

Aşadar urmează încă un şir de portrete, al mamei şi al fiului, puse în schema dialogului. Nici Luna nu l-a văzut pe

fecior, aşa că o trimite pe pribeagă la sora ei Ceaţa, la fel cum Sfânta Vineri îl îndeamnă, la rândul ei, pe eroul din basm s-o caute pe Sfânta Duminică. După consumarea protocolului retoric, Ceaţa îi dezvăluie bătrânei că fiul ei tocmai căzuse în bătălie; zăcea rănit lângă nişte munţi înalţi, pe aşternut de frunze. Ceaţa o sfătuieşte apoi cum să-l vindece pe băiat, ce fel de buruieni să folosească şi din ce locuri să le culeagă. Aşa că urmează un ritual terapeutic, specialitate a fiinţelor chtoniene, la care aderă şi maica bătrână, alături de personajele simbol din baladă, Dunărea, Luna, Ceaţa:

„Mă-sa se ducea
Pă vâlcele mici,
Scotea buruieni dulci,
Punea la răni mici;
Pă vâlcele mari,
Scotea buruieni tari,
Punea la răni mari...”.

Ca să urmărim firul narativ (mai mult pentru a înţelege raţiunea formelor de gândire şi de comportament eroic), bătrâna reuşeşte să-l vindece pe băiat şi-l îndeamnă să se întoarcă acasă. Dar, spre marea ei nemângâiere, eroul încalecă pe cal şi pleacă în căutarea oastei de voinici. Codul moralei voiniceşti îl implică pe acela al onoarei, dar la mijloc este şi o chestiune de destin căruia eroul nu i se poate sustrage. Această ideologie, caracteristică eroului mitic, o exprimă autorul anonim, la sfârşitul cântecului, prin chiar cuvintele bătrânei: „Voinicu-i voinic,/ Mult mi-e rânduit,/ Moară canunit”. Diogene Laertios a observat prima dată, referindu-se la Heracles, Thezeu şi Romulus, că eroul nu are o naştere dorită, dar nici un sfârşit fericit. Această baladă este o naraţiune pe fond mitic. De aceea Al.I. Amzulescu a avut dreptate integrând-o la grupa „fantastice”.

În altă ordine de idei, Dunărea. Luna, Ceaţa nu trebuie receptate numai ca figuri poetice, metafore sau alegorii. Ele ţin de cultul zeităţilor vegetaţiei şi ale nopţii. Nu întâmplător se menţin într-o strânsă corelaţie. Toate cele trei sunt „surori" într-adevăr, în sensul că fac parte din aceeaşi familie arhetipală. De aici şi trimiterea firească, în curgerea naraţiunii, de la una la alta. Dacă în loc de Lună ori de Ceaţă se interpunea un simbol uranian, s-ar fi produs schimbări spectaculoase în întregul compoziţiei. În orice caz, balada nu ar fi avut cursivitatea cunoscută. Însăşi Maica se integrează în categoria simbolismului apei (Dunărea), a nopţii (Luna), a morţii (Ceaţa). Elementele de vestimentaţie îşi pot asocia şi alt simbolism, pe lângă acela al pribegiei ca penitenţă, de care am pomenit: ele dovedesc regresia imaginată la nivel primar, acolo unde se află forţa de regenerare a vieţii. Doar astfel bătrâna este ajutată de „suratele" ei să-şi vindece feciorul.

În colinde, Maica Domnului este asociată, cum se ştie, cu Maica bătrână din balade. Un colind din Dobrogea poartă chiar titlul *Maica bătrână,* poate dat de culegător. Este, deci, o baladă colindată. Maica nu este Sfânta Maria şi nici fiul nu este Iisus. Bătrâna întâlneşte în cale cete de voinici. Ei trec pe lângă o mare (apa nu lipseşte din această serie de texte) şi vor s-o străbată cu cai cu tot, situaţie dintr-o dată şocantă, de domeniul fabulosului. Femeia nu poartă însemne vestimentare ca în *Joi dă dimineaţă,* însă execută un tors ritualic, probabil cu semnificaţii magice. În orice caz, torsul ritualic se practică (în mod coincident?) în Joia Mare şi îndeplineşte funcţii apotropaice:

„Întâlniră o maică.
Cu furcuţa-n brâu,
Caier de mătase,
Împletitura-n şase,
Fuscior de-argint.
Din furcă-mi trăgeară,
Fusu-i sfârâiară".

Portretul eroului este cel din *Joi dă dimineaţă,* prescurtat, deci mai concis: „Perişoru lui,/ Pana corbului;/ Ochişorii lui,/ Mura câmpului;/ Mustăcioara lui,/ Spicul griului;/ Bicişoara lui,/Coada şarpelui". Ultimele două versuri dezvăluie poziţia ambiguă a modelului agro-păstoresc de frumuseţe, între varianta mioritică şi Maica bătrână. Într-un colind din colecţia lui G. Breazul, Maica bătrână îl caută pe fiul ei Ion. Ea întâlneşte grupuri de călăreţi care merg fără ţintă precisă. Portretul întruneşte un grupaj de versuri amintind de balada *Joi dă dimineaţă,* de *Miorița,* dar şi de torsul ritualic *(Folclor din Dobrogea):* „O maică bătrână/ Cu brâul de lână,/ Din furcă trăgând,/ Din ochi lăcrămând,/ Din fus sfârâind,/ Din gură-ntrebând". Imaginea propriu-zisă a voinicului este mioritică. În sfârşit, Sabin Drăgoi a cules şi el o variantă, în care ne-o înfăţişează pe Maria căutându-l pe Iisus, după schema cunoscută din baladă. Se poate reţine portretul celui căutat, eclectic, aşa cum ne-am obişnuit, dar având şi unele trăsături noi: „– Lesne-i de-al cunoaşte,/ Că-i cu haine proaste/ Ca ş-a dumneavoastre./ Chivăreaua lui,/ Tăiată, săgeată,/ pe ochi aplecată./ Ochişorii lui,/ Două mure negre./ Sprâncenele lui,/ Peana corbului,/ Puşculiţa lui,/ Trăsnetul de vară,/ Fulgerul de seară". Firește, este un portret de voinic, nu de „mântuitor". În Moldova, există tendinţa de adaptare a schemei străvechi la condiţiile concrete ale colindatului. Maica bătrână îi întâlneşte pe flăcăi călărind „Pe cai povărnici" (sau „pogănici", „pohovnici", „pohornici"). Bătrâna pare cunoscută colindătorilor: e „mama lui Enache", după cum se menţionează într-un vers. Ea toarce şi întreabă, iar la solicitarea semnelor de către interlocutori, desfăşoară portretul fiului în forma dezvoltată şi compozită din *Joi dă dimineaţă,* cu unele modificări de amănunt. Răspunsul voinicilor este tipic cel de baladă de curte feudală. Lipsesc versurile pesimiste, în favoarea atmosferei festive, proprie colindei:

„Măicuţă bătrână,
Noi pe-acela om-u,
Noi că l-am văzut-u
Şi l-am cunoscut
La poartă de domn-u.
Pe poartă intrară,
Pe poartă-mi ieşea,
Lefi că-mprăştiară,
Lefi la lefegii,
Cai buni la spahii
Şi la mari boieri.
Noi cu bună vremea,
La mulţi ani cu bin'".[1]

Alt colind (aceeaşi colecţie, p. 230-231) poartă titlul *Iisus căutat de Maica Domnului,* dat, probabil, de culegătoare. Şi de data aceasta aspectul literar al textului aderă la tema generală a mamei, nu numai a Mariei, care îşi caută fiul. Portretul, cu alura lui mixtă din *Joi dă dimineaţă,* este împărţit în două: partea mioritică, mai duioasă, o rosteşte bătrâna; partea secundă s-a adaptat funcţiei festiviste a speciei. Voinicii afirmă că n-au văzut niciodată pe cineva să semene spuselor bătrânei: „Feţişoara lui,/ Spuma laptelui", etc. În schimb, arată interes pentru cel de-al doilea portret, de voinic: „Cumu-i domnu Vasile;/ El să-mi fie sănătos,/ Cu-a lui fraţi, cu-a lui surori/ Şi cu noi colindători". Cele două tipuri de portret de frumuseţe şi totodată schiţe caracterologice sunt construcţii culturale distincte şi forme de limbaj specializate. Ele pot rămâne de neînţeles dacă grupului îi lipseşte iniţierea necesară. În asemenea situaţie, comunicarea are de suferit ori deviază, cum s-a văzut din exemplul anterior.

[1] Lucia Cireş, lucr. cit, p. 236

Probabil aceasta este calea care duce la alunecare de funcţie, la adaptare ori la uitare.

În *Kalevala*, există o „maică bătrână”, tot descântătoare, ca şi baba din *Joi dă dimineaţă.* Ea află de moartea fiului, pe nume Lemnenkäinen, în maniera basmului: s-au ivit pete de sânge, drept consemn, pe pieptenele şi pe peria pe care le avea la îndemână. Bătrâna se pregăteşte de drum şi începe seria de întrebări: copacii îi răspund că au şi aşa destule nevoi ca să mai poarte de grijă altora; drumul, de asemenea interogat, este şi el supărat din cauza călătorilor care îl calcă şi-l frământă mereu; nici luna nu se arată binevoitoare. Îi rămâne soarele:

„Soarele-a întâmpinat-o,
i se plocoane măicuţa:
– Soare drag, făcut de Domnul,
Nu-mi văzuşi cumva feciorul,
Mărul meu, preascump, de aur,
Cârja-mi de argint, vânjoasă?
Soarele ştia de dânsul,
Îi răspunse steaua zilei;
– Vai, sărmanul, prăpădit-îi
În cel fluviu al lui Tuoni,
Colo-n apele Manalei,
În şuvoiul cel năvalnic”.

Bătrâna se duce la Ilmarinen, făurarul magic şi „meşterul cel veşnic”. Acesta îi face o greblă de aramă cu coada de cinci sute de stânjeni, iar dinţii de o sută. Pribeaga începe să umble cu ea prin apele râului şi ale mării. După mărimea uneltei ne dăm seama de statura eroului, dar şi de forţa babei care trebuia s-o mânuiască, dacă nu avem de-a face cu metafore mitice. Când un obiect este încărcat cu puteri magice sau un meşter e priceput în vrăji, dimensiunile fizice capătă alte înţelesuri. Apele

au sfărâmat trupul eroului în bucăţi, însă maica bătrână, a multe ştiutoare, i le-a scos ia iveală pe toate, fie din râu, fie din mare:

„A plimbat de-a lungul grebla,
l-a scos capul, mai o mână,
Mai o parte din spinare,
încă-o jumătat' de coastă
Şi-alte multe rămăşiţe;
Şi-a-ntrupat iar maica, fiul,
L-a zidit pe Lemnenkäinen,
Iar, bucată cu bucată.
Potrivit la cărnuri, cărnuri
Oase a lipit de oase,
Mădulări de mădulare,
Venele-n rupturi de vene".

O asemenea operaţie de refacere îi stă în putinţă numai descântătoarei. Ea îşi imaginează corpul risipit în bucăţi, pe care le pune în ordine, Ie „zideşte" ca şi cum fiinţa s-ar naşte din nou. La fel procedează şi bătrâna din *Joi dă dimineaţă,* cu deosebirea că nu se intră în amănunte tehnice ca în *Kalevala.* Lemnenkäinen, înviat, se lasă convins de mama lui să se întoarcă acasă; dar pentru puţină vreme, căci abia de acum înainte începe marea serie de aventuri care avea să-l situeze printre marii eroi ai cărţii, alături de Ilmarinen şi Väinämöinen. Cât priveşte relaţia simpatetică dintre maica bătrână din epopeea finlandeză şi soarele binefăcător, faptul nu trebuie înţeles ca o abatere de la regula arhetipului, cum pare la prima vedere. Ea s-a adresat soarelui în calitatea de terapeut pe care o deţine prin coeficientul de *anima,* după cum şi eroinele de tip maternal sunt înzestrate cu un fond corespunzător de *animus.* Nu există simboluri pure (numai chtoniene sau numai uraniene) dar, ca în cazul de faţă, partea de coalescenţă trebuie receptată cu atenţie.

4. Forme caricaturate

Cultura tradiţională a elaborat şi forme negative, opuse modelelor ideale de frumuseţe, fie prin adaptări la condiţiile momentului, fie din cauza unor disponibilităţi funcţionale, ceea ce înseamnă, oarecum, acelaşi lucru. În primul caz este vorba de caricaturizarea modelului voinicesc, fapt ce a dus la cunoscutul portret al *arapului buzat.* El păstrează elementele de fond ale modelului voinicesc propriu-zis. În primul rând, dualismul moral bine/ rău, incert la voinic (Dălea-Dămean), mai pronunţat în varianta *arapul – buzat*: trăsăturile fizice cu semnificaţii etice se accentuează în direcţia opoziţiei frumos-urât. Caracterul voinicesc iese la iveală, dar limitat la experienţa dovedită de eroul – parodie în competiţii culinare. În sfârşit, una dintre aventurile preferate de personajul caricaturizat este răpirea fecioarelor şi, adesea, comportamentul sângeros faţă de ele. Aceste figuri, căzute din mit, derivă direct din Sâla Samodiva şi din Dervij. Balada *Chira Chiralina* reprezintă vehicolul cel mai cunoscut pentru portretul caricatural al arapului buzat:

„În vad la Brăilă,
mai în jos de schilă,
carcă mi se-ncarcă,
două-trei sandale,
patru galioane.
Dar cine le-ncarcă?
Un arap buzat,
negru şi ciudat,
cu solzi după cap,
cu mustăţi de rac,
în spate cocoşat;

când te uiţi la dânsul,
nu poţi să-ţi ţii râsul".
(G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, 647)

O variantă din Dobrogea (colecţia deja citată, p. 277-279) dovedeşte aceleaşi intenţii de caricaturizare şi de cădere a personajului:

„Din vadu Brăilei,
Mai jos de schelă,
Încarcă, mi se-ncarcă
Două-trei sandale,
Şapte galioane.

Dar cine le-ncarcă?
Arapu buzat,
Negru, ciudat,
Cu solzi pe cap,
Solzi ca de crap,
Parcă e un drac;
Cu mustăţi de rac,
Mustăţi cum e fusul,
Nu-mi pot ţine râsul;
în piept e găvănat,
în spate cocoşat".

Nu este cazul să citǎm şi alte variante ale Chirei; oricum, impresia rămâne aceeaşi, de caricatură şi deriziune.

Novăceştii resping imaginea negativă a „arapului buzat". Iată, spre exemplu, o replică a lui Gruia către tatăl său, bătrânul Novac:

„– Ei, tu, taică, taic' Novace,
Noi mai bine să nu mergem,

În oraș, la Țarigrad,
C-acolo-i negru-arap
Cu solzi negri după cap,
Buzele-s ca clisele,
în dinți ca lopețile,
Măsele ca râșnițele,
În unghii ca săcerile;
Dac-Arapu m-o vedea,
Pe voi toți v-o tăia,
Numai eu oi rămânea,
De m-o rupe inima"
(Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești,* I, 361).

Unul şi acelaşi portret a provocat stări psihice total opuse: râsul şi frica, mai precis curajul şi frica, întrucât râsul este, în acest context, o expresie a curajului. Ambele balade aparţin zonei dunărene. Înseamnă că a fost posibilă o schimbare fundamentală în cadrul aceleiaşi colectivităţi etnice, de vreme ce s-a trecut de la *frică* (Novac) la *râs* (Chira). Căci frica este urmată de curaj, după cum sublimului îi iau locul comicul şi caricatura (Hegel). Deşi ne aflăm în cadrul mitului şi al fabulosului, cele două balade (Novac şi Chira) pot fi istoriate; nu pe cale documentară (referinţe concrete în privinţa Chirei-Kira, de pildă, raporturi şi conflicte de „margine dunăreană"), ci pe baza experienţelor psihice şi a imagismului, proiectate viguros din adâncurile inconştientului colectiv. Adevărul eroului din eposul Novăceştilor stă în forţă, şi nu în stil. Forţa nu se distribuie după simpatie, în timpurile primare, ci apare orbeşte, întrucât ţâşneşte din adâncurile inconştientului. Numai voinţa suprafirească a eroului şi destinul său dirijat dau sens forţei. Lui Novac, energie primară, antropomorfizată, trebuia să i se opună o putere pe măsură. De aceea, eroii, cu toată gălăgia lor şireată, *à la Ulise* („Dar crăp, Doamne, şi pocnesc,/ Cu Novac să mă-ntâlnesc,/ Puterea să-mi ispitesc"; sau „Mor, măicuţă, ş-oi muri,/

Novăceşti n-oi întâlni"), se duc cu teamă să-l întâmpine pe adversar, întrucât îi ştiu forţa, aşa cum focul nu are spor în faţa apei, pentru că se cunosc din stadiul existenţei lor organice. Râsul este un produs al culturii. O dată cu el, conştiinţa raţională (acel strigăt disperat „să se facă lumină", despre care vorbeşte Jung) a repurtat prima victorie asupra organicului şi a conştiinţei mitice. Sub presiunea conştientului, puterile suprafireşti ori sunt aduse în ordinea normalului ori sunt caricaturizate.

Un caz de frică şi de curaj eroic ori de destin voinicesc ne înfăţişează povestea mitică a lui Doicin sau Doicilă. Eroul suferea de o boală misterioasă; poate o divinitate telurică l-a blestemat, ca pe Filoctet, să zacă neputincios până se va întâlni cu arapul, personaj malefic, ucigaş de fecioare, variantă a balaurului ce-şi aşteaptă zilnic prada ascuns în fântâna de la marginea împărăţiei. Bolnavul e îngrijit de sora sa, iar într-o zi are loc următorul dialog:

„– Ilincuţo, soru-mea,
De când maica te-a făcut
Tristă-aşa nu te-am văzut.
Ori ţie ţi s-a urât
Pernioara mea mutând
De la umbră păn' la soare
Pe-ale dalbe brăţişoare;
Ori ţie, neică, ţi-a venit
Vremea de căsătorit?
Ilincuţa-i răspundia;
– N-auzi, neică, dumneata,
Cum stătuşi de mă-ntrebaşi,
Adevărul spune-ţi-aş.
N-auzi, neică, dumneata,
În ţară că mi-a sosit,
Neică, un arap,

Mare sângeap,
Cu solzi galbeni după cap,
Neică, pai'că mi-e de crap;
Ochii-n cap ca sitele,
Măsele,
Râşniţele!
Înaintea-mpărăţiei,
Fata Ţarigradului.
De mâncare
Ce mi-ş are?
Nouă bivoli de mâncare,
Nouă cuptoare de pâine!
Băutură ce mi-ş are?
Câte-o bute el c-avea!
N-auzi, nene, dumneata,
Cu-mpăratul că vorbea,
Câte-o fată el că-i da,
Cu care că se culca,
Mâine-n ziuă mi-o-ngropa!"

Venise rândul Ilincuţei să fie jertfită. Doicin, „aşa bolnav cum era", îşi pregăteşte calul, pe care-l avea din tinereţe („fugea cu anul/ şi răsufla cu ceasul") şi paloşul greu de o sută cincizeci de oca. Fata nu-l putea urni din loc, în timp ce Doicin ridica paloşul cu degetul mic şi-l arunca până-n nouri. Lupta dintre cei doi voinici se desfăşoară în condiţii de basm: se iau la trântă şi, în cele din urmă, Doicin îi taie capul duşmanului. Dar şi el îşi încheie destinul de erou. Ca în *Toma Alimoş,* calul îi găseşte groapă stăpânului „La tulpina cu cinci ulmi,/ Cu cinci ulmi dintr-o tulpină,/ Pai'că sunt fraţi dintr-o mumă". Dârvij, ca personaj, se dovedeşte a fi şi el o variantă a „arapului buzat", în temperament voinicesc şi înfăţişare. Când îl vede, Gruia e cuprins de spaimă:

„– Auzi taică, dragă taică,
Când pe mine m-ai făcut,
Mai bin' capu să-mi fi rupt,
Decât eu să fi văzut
Pe gol negru de Dârvij,
Că-i gol, taică-n pielea goală,
Pielea goală ca de smoală,
Pielea neagră îi plesnește,
Sângele îi podidește,
Și-așa din gură vorbește:
– Dar crăp, Doamne, și pocnesc
Cu Novac să mă-ntâlnesc,
Puterea să-mi ispitesc".

Bătrânul Novac îl taie pe Dârvij în trei bucăți, iar când îi despică inima, din ea țâșnește o monstruozitate care îl ia pe erou la goană. După ce și aceasta e ucisă, apar din ea trei bondari la fel de amenințători. Novac îi strivește cu o grapă de plug. „Capul de Gorgonă al zeiței, ne spune K. Kerényi, a fost tăiat cu o seceră; iată un instrument ce ține de mitologia originilor: tot de o seceră s-a folosit și Cronos pentru a-l mutila pe Uranos."[1]

Dar nu numai secera, ci și plugul taie, curăță și pregătește pentru fertilitate. Avea dreptate Mihai Pop când ne spunea, cu ani în urmă, la cursuri, că uciderea definitivă a lui Dârvij cu o grapă se conformează unui ritual agrar. Acești eroi se terorizează reciproc. Ei nu cunosc râsul, nici caricatura. În *Chira Chiralina* deja încep să dispară. Frații Chirii, „hoții Brăilii", nu mai au ținuta morală a lui Doicin, iar „arapul buzat" nu mai este teribilul și maleficul vânător de fecioare, ci un aventurier obișnuit și dizgrațios, care le ademenește pe fete cu stofe, cu cercei și boiele. Mitul a devenit literatură.

[1] C. G. Jung și K. Kerényi, lucr. cit., p. 204-205

O cercetare amplă şi temeinic documentată efectuează Petru Caraman cu titlul, destinat să şocheze, *Tatuajul la români după credinţele lor folclorice,* în *Studii de folclor,* II (ediţia îngrijită de Viorica Săvulescu, *Studiu introductiv şi tabel cronologic* de Iordan Datcu, Bucureşti, Minerva, 1988, p. 177-246). Autorul aduce argumente serioase care confirmă existenţa tatuajului la locuitorii carpatici încă din cele mai vechi timpuri, ca un mod primitiv de ornamentare şi împodobire a corpului uman, cu însemne de diferite tipuri. El apelează la mai multe categorii de izvoare, în sprijinul afirmaţiei sale. O primă categorie o descoperă în scrierile istoricilor, poeţilor şi filosofilor greci şi latini, de dinainte şi de după Hristos, foarte numeroase şi inspirând deplină încredere. Cea mai veche ştire vine de la Herodot şi se referă la seminţiile trace în general. Din secolul al V-lea până în secolul al III-lea înainte de eră, tatuajul era generalizat la aceste populaţii. În secolul al II-lea începe să decadă, probabil şi pentru că unii comentatori ai vremii încep să-l privească dispreţuitor şi să-l pună pe seama sclavilor. Trecea drept un stigmat social umilitor. A doua sursă, la fel de importantă, i-o furnizează şantierele arheologice care au scos la iveală numeroase statuete de lut feminine, divinităţi ale vegetaţiei, cu semne inscripţionate. Acestea urcă până în neolitic. Putem vorbi, deci, de o tradiţie multimilenară. Al treilea izvor îl oferă etnografia contemporană comparată: diferite triburi de astăzi, din Australia, Africa şi din continentul american, cunosc forme de tatuaj asemănătoare celor descrise de autorii antici şi puse pe seama tracilor. De aici ar decurge regula generală că populaţiile primitive (şi se semnalează cazuri în toată Europa, la vechii englezi, la celţi, la germani, etc.) s-au folosit de semne inscripţionate pe corp. În sfârşit, ultima serie de documente o constituie textul folcloric, mai precis balada de curte feudală şi basmul fantastic, cu care se încheie cercetarea.

Două probleme atrag în mod deosebit atenţia. Înainte de toate, nu încape îndoială ca tatuajul era folosit şi de bărbaţi şi de

femei, şi de stăpâni şi de sclavi. Funcţionalitatea era diversă, în interesele de grup: bărbaţii preferau însemne războinice, pe care le aplicau pe diferite părţi ale corpului, pe braţe spre exemplu; nobilii îşi rezervau dreptul de a utiliza anumite figuri, ca să se diferenţieze de lumea de jos; femeile aplicau semne şi culori în chip de podoabă. Nu este exclusă şi stimularea sexualităţii. A doua problemă priveşte repertoriul semnelor. Aflăm, din scrierile celor vechi, ca şi din săpăturile arheologice, că repertoriul semnic era destul de limitat: rombul, zig-zagul, spirala, svastica, toate obişnuite în ornamentica tradiţională. Este şi partea cea mai rezistentă din lucrare, de altfel jumătate din ea. Lucrurile se complică din moment ce se aduce în discuţie folclorul românesc, respectiv anumite balade şi basme. Un citat ne va lămuri îndată: „Motivele astrale au, la români ca şi la jugoslavi, origine mitologică. E ceea ce ne-o confirmă apariţia lor foarte frecventă în tatuajul popoarelor exotice actuale, ca motive cu caracter sacral" (lucr, cit., p. 227). Eu însumi ca şi Silviu Angelescu am pledat în acest sens atunci când am vorbit despre portretul astral. Diferă demonstraţia. Petru Caraman se bazează pe argumentul comparatist, aşa cum procedează adesea în situaţii asemănătoare. Dar problema rămâne încă nerezolvată. Esenţial este să se vadă clar cum a luat naştere, pe teren românesc, portretul astral. Se iveşte un fapt curios: cum se face că în tradiţia tatuajului la traci şi la geto – daci predomină elemente stilizate, iar după o ruptură în timp apare dintr-o dată portretul astral gata structurat. Dacă Petru Caraman ar fi ajuns la baladă prin colindă (nu direct), partea documentară a lucrării s-ar fi lărgit şi întărit. El a lăsat la o parte colinda, riscând să trateze folclorul în mod fragmentar. Cine ar relua tema tatuajului la români va trebui să explice, pe cât posibil, ce s-a întâmplat cu ornamentica în perioada statului dac şi după.

Capitolul VI

GEOGRAFIA LUI „DINCOLO”

Geografia imaginară elaborată de tradiţia orală este atât de diversă şi de complexă (aici fărâmiţată şi interferentă, dincolo întinsă şi unitară; pe de o parte intensivă şi calitativă, pe de alta extensivă, fără limite), încât şi un inventar al spaţiilor ori o tipologizare a acestora (adică o grupare categorială) comportă dificultăţi adesea de nerezolvat. Nu este vorba numai de aspectul stilistic al problemei, cum ne-a obişnuit teoria literară savantă a tradiţiei clasiciste: epicul are predilecţie pentru spaţii exterioare şi întinse, cerute de încadrarea evenimentelor şi a protagoniştilor, pentru spaţii succesive dictate de firul narativ, pentru spaţii paralele şi delimitate, deci cantitative; pe câtă vreme liricul se construieşte într-un spaţiu interior, concentrat, esenţializat. Tradiţia orală nu cultivă spaţiul determinat matematic, închis. Totdeauna se află „ceva” în preajmă, în bine ori în rău; o prelungire asemenea „peisajelor celeste” faţă de „peisajele terestre”; sau o vecinătate, ca de pildă muntele şi câmpia, zone ale transhumanţei, dând naştere unei culturi unice; de asemenea, spaţii integratoare, muntele şi pădurea, grădina şi izvorul (fântâna), fiecare cumulând sensuri coalescente. Alteori, continuităţii i se opune ruptura, adică „altceva”, „celălalt tărâm”, un spaţiu dens şi controlat de imaginaţie. El are atingere directă cu cel de „dincoace”, îl pune în relief prin opoziţie. Amândouă sunt interdependente în asemenea măsură, încât tind să se constituie într-o singură unitate cosmică. Uneori nu mai apare limpede linia de

demarcaţie dintre „dincolo” şi „dincoace”. Şi aceasta nu pentru că imaginarul nu ar opera riguros. Din contra, o face totdeauna cu promptitudine; dar „ştie” că între „da” şi „nu”, între „bine” şi „rău” este când o prăpastie, când un singur pas.

Diversul spaţiului imaginativ al culturii prealfabete este prin definiţie funcţional, şi, de aici, polisemantic. Se prefigurează, astfel, o limită posibilă între cele două tipuri ale imaginarului. Cine s-ar întreba dacă o imagine peisagistică din poezia lui Goethe, să spunem, conţine şi altă valoare decât cea dominant estetică? Poezia cultă este un fenomen ce aparţine în exclusivitate domeniului artei; cea populară izvorăşte direct din cultură. Dacă uneori cele două stiluri poetice se apropie până acolo încât unul îl depăşeşte pe celălalt, faptul devine posibil numai în sfera esteticului. Legea rămâne: poezia populară este o invenţie ce aparţine înainte de toate culturii. Spre deosebire de creaţia savantă unde lucrurile se simplifică de la sine, întrucât se supun unei ordini precise şi unice (desigur, nu trebuie să absolutizăm), poezia orală se identifică numai prin cultură (limbă, colectivitate etnică, tip de ocupaţie, etc.) şi orice analiză trebuie să înceapă de aici. Cu alte cuvinte, spaţiul este şi el o invenţie de natură culturală. Imaginea muntelui, la Goethe, aparţine numai scriitorului german şi nu intrăm în detalii; iar lacul lui Eminescu, „lacul codrilor”, îşi are identitatea sa. Asemenea realităţi ţin de sensibilitatea estetică a fiecărui autor în parte. Ar fi o greşeală ca un peisaj să semene cu altul; s-ar confunda culturalul cu esteticul. Dimpotrivă, în oralitate asocierea culturalului cu esteticul îşi are noima sa. Dacă esteticul individualizează în aşa fel încât un anume autor cult poartă doar crucea sa, culturalul uniformizează şi universalizează, astfel că artistul anonim, deci un oarecine, poartă crucea tuturor. O figură poetică, de simplă tehnică literară, are pecetea unicităţii absolute. Ea nu se regăseşte la alt autor. Cititorul o receptează cu maximă plăcere pentru că aici se situează în propria sa individuaţie. Cultura, avem în vedere

tradiţia orală, uniformizează, universalizează. Muntele Meru al vechilor indieni ori muntele Cogaion al dacilor sunt spaţii cosmice, unite prin funcţia sacrului. Oceanul primordial nu-şi are asemănare; pe când marea de la Răsărit este „bună", iar cea de la Apus, „rea". Şi tot aşa. Luate ca puncte cardinale, ca spaţii geografice concrete ori imaginare, sunt „sus"/ „jos", „dreapta"/ „stânga", considerate „bune" sau „rele", deci se supun aceluiaşi regim al dualismului moral. Şi cine poate alege între bine sau rău? De unde dificultatea tipologizării la care ne referem.

Se mai iveşte şi o altă greu de lămurit dificultate: este vorba de modul în care individul îşi reprezintă mediul înconjurător, de cum se integrează ori nu în cosmicitate. Pentru omul cultivat prin carte, natura este un dat preexistent; el se poate delimita faţă de peisaj, transformându-l în obiect de meditaţie sau de contemplaţie, Chiar dacă îl reface emoţional, sub formă sensibilă, nu pierde din vedere că a produs o lucrare de imaginaţie. Iadul este o fantasmă, religia – „o frază", peisajele celeste se află în închipuire. Dimpotrivă, tradiţia dă asigurări, prin precepte morale şi mitico – religioase, că lumea „de dincolo" este perfect reală (atât raiul cât şi iadul) că „dincoacele" a fost zidit de Dumnezeu, împreună cu omul însuşi, şi-şi schimbă aspectul nu numai după legi naturale, dar, mai ales, la intervenţia imprevizibilă a spiritelor benefice ori malefice. Omul simplu se situează într-un cadru în care peste tot se simte prezenţa divinităţii. Imaginarul său se lasă pătruns de o emoţie calitativ diferită de a celuilalt. Dar nu avem dreptul să-i despărţim prin grile absolute: creaţia îi uneşte, în cele din urmă, pe amândoi, în sensul că *starea poetică* se apropie sensibil şi semnificativ de *starea mistică.* Atunci când Abatele Bremond a scris inspirata sa carte *Rugăciune şi poezie,* a pledat în acest sens. De altfel, poezia adevărată se citeşte asemenea rugăciunii şi invers. Nu întâmplător psalmii davidieni au devenit texte de bază în ritualul religios, iar colindele se cântă, ocazional, în biserică.

Pe de altă parte, atâta timp cât cultura are un caracter repetitiv, iar colectivităţile divers răspândite în spaţiu şi timp cunosc experienţe similare, descoperim şabloane comune acolo unde ne aşteptăm mai puţin. Ne referim îndeosebi la celebra călătorie în infern, cu diferite variante în literatura mesopotamiană, în antichitatea greco-latină, în *Vechiul Testament,* în folclorul românesc şi, în cele din urmă, modernizată de Dante. De regulă, personajele mitice sunt reductibile la principii unice: Iştar, zeiţă a vegetaţiei şi a dragostei, cunoaşte diferite corespondenţe în spaţiul euro – asiatic, de asemenea Ereşkigal, sora ei, zeiţă a morţii şi stăpânitoare a infernului. Ele pun în scenă itinerarii ale călătorilor în lumea de „dincolo", având elemente de decor similare. Au fost aplicate diferite tehnici de evocare, pentru ca fiecare călătorie în parte (Iştar, Ulise, Enea, etc.) să se individualizeze prin note stilistice specifice.

Cea mai importantă şi valoroasă cercetare asupra spaţiului o realizează Ernest Bernea în lucrarea *Cadre ale gândirii populare româneşti.* Autorul priveşte problematica în raport cu timpul şi cauzalitatea, categorii kantiene, şi se bazează pe materiale autentice de teren, colecţionate în spiritul şcolii sociologice a lui D. Gusti.

Ni se spune: „Spaţiul este supus şi el acestui regim cu dublu sens, pozitiv şi emoţional, după cum experienţa imediată a mediului sau nevoia de explicaţie poate influenţa. Spaţiul în satul românesc poate fi o intuiţie, o reprezentare şi uneori chiar o concepţie. Trăit interior, el poate deveni calitativ; reprezentat sau conceput, el devine un fenomen concret, pozitiv, deşi nu complet eliberat de elemente emoţionale".[1]

Nu poate fi vorba, deci, de un spirit matematic, geometrizat, întrucât gândirea tradiţională operează ambi-

[1] Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare româneşti.* Contribuţie la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii. Cu o postfaţă de Ovidiu Bârlea. Bucureşti, Cartea Românească, 1985, p. 18

valent: intuitiv, aşadar, preconceptual, conceptual şi imaginativ. În felul acesta s-ar distinge două zone ale spaţiului, una terestră, conţinând, totuşi, „elemente emoţionale" şi caracterizându-se prin dimensiunile „loc", „drum", „cale"; cealaltă, de natură cosmică, s-ar defini prin direcţiile „sus" şi „jos" şi ar deschide perspectivele unei geografii mitice. Toate acestea precizează „poziţia satului în lume", mărturiseşte autorul, sau, amintindu-ni-l pe Blaga, ar fixa satul în „zarişte a mitului".

Ernest Bernea nu-şi permite nici o speculaţie pe cont propriu. El consemnează atent părerile sătenilor despre spaţiu, timp şi cauzalitate, exact în maniera adoptată şi de Al. Dima în *Opinii despre frumos.* Nu s-a observat un lucru foarte simplu: ţăranii apelează adesea în aprecierile lor la dualismul moral, pe care l-am invocat şi noi în mai multe rânduri. În capitolul *Ce înseamnă loc,* de pildă, mai toţi cei intervievaţi vorbesc despre „loc bun" şi „loc rău". Cum geografia imaginară (dar şi personaje mitice, situaţii, conflicte) este reductibilă la principii, se poate constata că „locul bun" devine „rău" în anumite cazuri, sacrul se transformă în profan şi invers. Mai mult decât atât, orice spaţiu „rău", chiar dacă se află situat la înălţime din perspectiva geografiei reale, tot „jos" este văzut; în schimb, cel „bun" apare totdeauna ridicat. Drumul nu este nici el uniform. Omului i se îngăduie să străbată numai jumătate din cale sau să meargă până la capăt. Altfel îl pândesc primejdiile. Aşa avertizează, cel puţin, descântecele: „Pleacă (...) pe cărare,/ se întâlni cu ăl spurcat/ şi cu zmeu-n cale" (Gorovei, *Descântecele românilor,* 242); „Plecat-a cutare/ pe cale,/ pe cărare,/ iar când a fost/ la mijloc de cale/ buba l-a-ntâlnit" (idem, 264). Răul poate veni şi de la Dumnezeu; întrucât vizează interese didactice, nu trebuie considerat chiar rău de tot. De asemenea, atâta vreme cât raiul constituie loc de salvare şi lasă sufletele să se reîntoarcă, aparţine lumii de „dincoace" sub aspect moral şi celei de „dincolo" ca spaţiu imaginar. Astfel de mutaţii posibile aveam în vedere când exprimam oarece rezerve în legătură cu operaţiu-

nea de clasificare ori de tipologizare a geografiilor mitice. Totuşi, dacă le punem sub semnul relativităţii, trebuie acceptate şi nu înlăturate. Ernest Bernea schiţează şi el o tipologie, destul de complexă şi analitică, reuşind să realizeze o imagine globală asupra spaţiului imaginar din cultura tradiţională. În ce ne priveşte, propunem doar câteva secvenţe distincte: ele vor fi oarecum lacunare, deoarece nu apelăm decât la puţine categorii ale poeziei orale. Avem însă încredere în caracterul omogen al creaţiei: încât imaginea raiului, să spunem, din colinde, nu diferă de cea din basme sau din lirică. De altfel, şi într-o parte şi în alta, atât raiul cât şi iadul apar destul de sporadic şi de limitativ.

1. *Tot la iad, la iad, la iad*

Este un vers dintr-o „legendă" bucovineană pe tema călătoriilor în lumea de „dincolo", la iad şi, respectiv, la rai. Marian o citează aproape în întregime în *Înmormântarea la români.* Ne îndoim de autenticitatea absolută a textului. Redactat în stil de *verş* (ceea ce presupune un autor care a exersat scrierea), cumulează elemente peisagistice proprii unui anume segment al călătoriei, anume trecerea prin cele două spaţii de „dincolo", iadul şi raiul. Concepţia de bază este de natură moralistă, în sensul că se înfăţişează patimile inimaginabile la care sunt supuşi muritorii care au săvârşit fapte rele în cursul vieţii pământeşti. Cel care narează este condus prin iad de „îngerul morţii", personaj bine cunoscut în literatura funerară. Statutul călătorului este ambiguu: pare mort, dat fiind că îl călăuzeşte cine am spus, sau un privilegiat care a putut străbate acele locuri. Că nu e „mort" dovedeşte poziţia lui oarecum detaşată, fără patetisme şi accente retorice. Ce ne spune călătorul?

„Îngerul morţii acum
Mă însoţeşte la drum
Şi mă trece pe la iad,
Unde păcătoşii ard.
Vai! La el cum mă uitai,
Ce văzui mă'nspăimântai!
Văzui balauri căscând
Şi din gură foc vărsând,
Curgând ca un râu întins,
în flacără şi nestins;
Şi-n frunte-un drac şedea
Cu luda-n braţe şi-ardea”.[1]

Acesta este primul *vad* pe care îl cercetează cel plecat „dincolo”. Pregnantă i se pare imaginea râului de foc şi a flăcărilor nestinse, împroşcate de balauri. Aici se mistuie Iuda, răufăcătorul fără iertare. „În Iran, spune Jacques Le Goff, ceea ce impresionează cel mai mult în doctrinele şi imaginea despre lumea cealaltă este omniprezenţa focului”.[2]

Urmează al doilea *vad,* unde sunt supuşi la cazne grele preoţii şi cărturarii mincinoşi:

„Tot la iad, la iad, la iad!
O vai! Iar’ când mă uitai,
Ce văzui, mă’nspământai!
Văzui popi mulţi eretici
Cu dascăli şi grămătici
Aruncaţi cu capu-n jos
În focul cel flăcăros,

[1] S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români.* Studiu etnografic. Ediţiunea Academiei Române, 1892, p. 466
[2] Jacques Le Goff, *Naşterea Purgatoriului,* I. Cuvânt înainte pentru ediţia românească de Jacques Le Goff. Traducere, prefaţă şi note de Maria Carpov, Bucureşti, Meridiane, 1995, p. 48

Şi dracii îi împingea,
Cu suliţa-i împingea."

Iisus îi ceartă pe cărturari şi pe farisei: „Vai vouă, cărturarilor şi fariseilor făţarnici! Că închideţi împărăţia cerurilor înaintea oamenilor, că voi nu intraţi, şi nici pe cei ce vor să intre nu-i lăsaţi/ Vai vouă, cărturarilor şi fariseilor făţarnici! Că mâncaţi casele văduvelor şi cu făţărnicie vă rugaţi îndelung, pentru aceasta mai multă osândă veţi lua./ Vai vouă, cărturarilor şi fariseilor făţarnici! Că înconjuraţi marea şi uscatul ca să faceţi un ucenic şi, dacă l-aţi făcut, îl faceţi fiu al Gheenei şi îndoit decât voi" (Matei 23, 13-l5).

La al treilea *vad* se chinuie tâlharii şi ucigaşii, hoţii şi pungaşii. Aceştia stau cufundaţi în văpaie până la gât. Urmează vrăjitoarele, pe care dracii le batjocoresc în gura mare, apoi negustorii; ei au înşelat la cântar ori au măsurat în dauna clientului. La alt *vad*, s-au văzut femeile care şi-au abandonat pruncii, iar în cele din urmă se arată bogătaşii sătui de toate bunătăţile pământului, dar fără îndurare faţă de sărmani. Sunt în total nouă *vaduri* de foc. Oamenii stau rânduiţi după gravitatea păcatelor, ca în *Infernul* lui Dante. Para şi râul de foc le cuprind pe toate.

Cum remarcă şi Le Goff, „infernul homeric pare sărac în comparaţie cu infernurile orientale"[1]. Ca să ajungă „dincolo", Orfeu, Polux, Tezeu, Heracle, Ulise au trebuit să coboare într-o peşteră imensă, unde întâlneau umbrele morţilor tăcute şi triste. Mai apar şi muntele şi marea, aşezate într-o zonă misterioasă, greu accesibilă; peisajul avea să capete o fizionomie mai precisă o dată cu imaginarea locuinţei subterane (stăpânită de Persefona), căreia i-au zis Hades. Era, într-adevăr, loc infernal, înconjurat de un râu lat şi periculos şi păzit de un dragon cu trei capete. Acolo nu se putea pătrunde decât dacă se respectau anumite condiţii, aşa cum i s-a cerut şi lui Orfeu.

[1] Jacques le Goff. lucr. cit., p. 51 S. Fl. Marian, lucr. cit., p. 452

Vergiliu nu-l copia pe Homer. Imaginea infernului este mult accentuată la poetul latin în sensul terificului, direcţie ce avea să fie mult dezvoltată de Dante. Înainte de toate, subterana îşi găseşte situarea geografică „în stânga". Pentru a ajunge la ea, Enea trebuie să traverseze un râu de foc în care se rostogolesc stânci uriaşe, să treacă de poarta masivă de fier, s-o înfrunte pe Tisifone, o zeiţă înfricoşătoare, îmbrăcată în haine sângerii, ori pe Hydra, cea cu 50 de guri negre. Înăuntru sunt alte porţi inaccesibile şi prăpăstii unde se rostogolesc vârtejuri de foc, exact peste trupurile morţilor. Aceştia sunt aşezaţi în caturi, după gravitatea păcatelor. În rândul cel mai de jos se află titanii, pentru că s-au răsculat împotriva ordinii olimpienilor. Aşadar, geografia imaginară a infernului era constituită în linii generale când Dante a scris *Divina Comedie* sau când ţăranul bucovinean a pus în circulaţie legenda la care am făcut referinţă.

Dualismul moral a fost decisiv în fixarea spaţiilor imaginare de „dincoace" ori de „dincolo". Într-o colindă publicată de At. M. Marienescu la 1859, iadul apare „către apus", ceea ce înseamnă tot „la stânga", în baza sinonimiilor posibile: *răsărit – dreapta – sus* contra *apus – stânga –jos:*

„Colo-n jos către apus
Soare nu-i pe cer în sus;
Ci e nor şi-ntunecime,
Şi-o grozavă adâncime,
Unde munţii varsă foc,
Dară marea-i tot potop,
Unde-i peştera urâtă,
De balauri răi păzită.
De şerpi, fiare ocolită.
Lângă poartă nu e nime,
Poate să intre ori şi cine
Dar nime de voie bună
Pe aicea nu s-adună".

Textul cuprinde un inventar aproape complet al geografiei iadului: orientarea cardinală, la apus (stânga), marea, munţii care varsă foc, întunericul. Subterana se află într-o peşteră, la mare adâncime; ea are o poartă păzită straşnic de vietăţi fioroase, nu ca să nu intre cineva, cum se poate vedea mai clar din alte texte, ci ca să nu iasă nimeni. De altfel şi aici există un pasaj cât se poate de lămuritor: „Lângă poartă stau tot draci/ Şi slujesc pentru haraci,/ Şi pe nime ei nu lasă/ Ca la lume să mai iasă". Anonimul a împărţit şi de data asta spaţiul, însă numai în trei părţi. În prima stau rânduiţi dracii păzitori, la mijloc, „cei răi, de toate felurile"; mai departe sunt ucigaşii, hoţii şi mincinoşii. Tot în iad se mai află câmpuri uscate, fără flori şi fără păsări, pentru că acolo nu răsare niciodată soarele.

Tema fixării spaţiale a iadului şi-a făcut loc şi în doine. În felul acesta suntem în măsură să urmărim imaginea infernalului, extinsă la nivelul general al folclorului:

„Pus-am şaua pe doi cai
Şi m-am dus în sus la rai.
Iadul era mai la vale
Şi fugeam în fuga mare.
Iar la uşa iadului
Stau juraţii satului,
Taie lemne dracului.
Iar birăul cel mai mare
Ţinea pe dracu-n spinare."

Textul a devenit o satiră la adresa notabilităţilor satului, însoţit de o notă umoristică. Aceeaşi satiră învăluită în umor apare şi într-o altă doină, semnalată tot de S. Fl. Marian:

„Pus-am şaua pe doi cai
Şi m-am dus în sus la rai.
De trei ori m-am închinat

Raiul nu s-a descuiat.
Pus-am şaua pe-un cocoş
Şi m-am dus la iad în jos.
Şi la groaza răului,
Jos la talpa hăului
Am văzut pe mândra mea
Vr-o cinci draci că mi-o bătea
Sânge roş din ea sărea,
în pahar că mi-l punea:
Poftim, bade, ia şi bea
Căci n-ai fost stăpân pe ea!"

Nu este exclus ca basmul să conserve o variantă mai veche şi simplificată a temei călătoriei. Poate de aceea Marian o confundă cu trecerea pe „celălalt tărâm", frecventă în proza fantastică. Ernest Bernea separă cu grijă călătoria în iad de călătoria pe „celălalt tărâm", ambele imagini ale lui „dincolo". Basmul *Vizor, craiul şerpilor,* din colecţia lui I. Pop Reteganul, cuprinde un fragment de călătorie. Imaginile sunt însă îmbinate: coborârea este tipică pentru trecerea pe „celălalt tărâm", peisajul şi intenţia moralizatoare respectă ordinea geografiei infernale. Personajul principal nu se arată deloc înspăimântat, pentru că îşi respectă condiţia de erou şi de viteaz; şi nici atmosfera, în general, nu este terifiantă, cum ne-au obişnuit textele deja cunoscute. Spaţiul s-a împărţit în opt sectoare, fiecare reprezentând o anume categorie de pedepse. Nu am putea spune că ele se află în relaţie cu „păcatele de moarte" ori principale, variind între trei, şapte, nouă, douăsprezece; ne aflăm, totuşi, în cadrul moralei generale. Eroul coboară în grotă şi observă, cu mirare, că acolo se întâmplă fenomene pe care nu le înţelege. Ce văzu? „Tot lucruri de care mult se minuna". Mai întâi, un om acoperit cu 99 de „ţoluri" şi, totuşi, nu mai putea de frig. Mai încolo, altul se plângea de prea multă căldură, deşi era acoperit cu o ţoală spartă şi, pe

deasupra, cădea zăpadă peste el. În al treilea rând, vede un individ hrănit de „doi servitori", ni se spune, ca pe o gâscă: dar, ca în *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, nu mai putea de foame. Flăcăul vrea lămuriri. Le primeşte din partea unui locatar al infernului, căruia îi duce un mesaj. Cum dă de el, ni se pare de-a dreptul contrariant:

„Nu departe de la acesta îi veni înainte un păzitor care îl întrebă:

– Ce cauţi pe aici, pământeanule?

– Caut pe Măria-sa Domnul cel bătrân, din satul nostru.

– Ce ai cu el?

– M-a trimis Măria-sa Domnul cel tânăr să-i aduc coroana.

– Te duci pe aici încolo, căci tocmai acum bea apă dintr-un izvor, vezi-l colo?

– Văz."

Discuţia e destul de amicală: nici vorbă de sete, de râuri de foc, de vaietele nenorociţilor. Dacă acelaşi material faptic ar fi fost transpus în schema bocetului, cu totul alta era situaţia.

Până aici am înfăţişat succint doar un segment al călătoriei în lumea de dincolo, acela care se referă la iadul propriu-zis, însă itinerariul funerar cunoaşte şi alte etape, iar geografia imaginară cumulează, în mod firesc, noi elemente. Ca să începem cu începutul, în poarta iadului, ca semn de recunoaştere, stă de pază floarea macului, reluată în diferite variante şi de lirica erotică:

„Câte flori sunt pe pământ,
Toate se duc la mormânt.
Dară floarea macului
Şeade-n poarta iadului
Şi tot creşte şi-nfloreşte
Multe suflete-amăgeşte".

Am putea spune că este un asociat al diavolului, un semn al rătăcirii şi uitării. Corespondentul greco-latin, fără a acoperi toată sfera de înţeles, ar putea fi râul Lethe. Până să ajungă la poarta iadului ori a raiului, după caz, mortul mai are de străbătut un spaţiu bine conturat sub aspectul geografiei mitice, dar şi extrem de anevoios. Imediat după despărţirea sufletului de trup, începe lunga şi adevărata călătorie. Sufletul intră sub ocrotirea îngerului şi, dacă individul a făcut fapte bune în viaţa de dincoace, nimereşte în cele din urmă la rai; dacă nu, îl aşteaptă iadul. Dar el mai este ajutat şi de cei rămaşi în viaţă, rude, prieteni, prin sfaturile pe care i le dau sub formă de bocete, cântece elegiace de despărţire. Bocetele sunt diferenţiate, pe vârste şi grad de rudenie, de mamă, de tată, de frate, de vară, etc. Trebuie respectată această ordine, întrucât bocirea urmează reguli stricte. Elegiile funerare înlocuiesc într-un anume sens cunoscutele texte scrise ale egiptenilor, descoperite în sarcofage şi înmănuncheate ulterior sub titlul *Cartea morţilor.* Mortului i se comunică, prin bocete, cum să se orienteze, după ce semne să se conducă, pentru a găsi calea ce duce la rai. El are de trecut peste locuri accidentate, numite poduri sau punţi, şi trebuie să ştie care sunt şi cum să procedeze. Podurile sau punţile pot fi şi porţi; toate au înţelesul de oprire, de interzicere. În nuvela *Podurile,* Mircea Eliade concepe trecerea ca pe o apoteoză. O lumină puternică şi plăcută îl învăluie pe individ şi un arc sclipitor, asemenea unui curcubeu, i se arată în faţă, pentru că autorul crede că moartea nu este o închidere, ci o prelungire victorioasă a vieţii. Trecerea nu este o „cădere în moarte", ci o înălţare şi o bucurie grozavă. Personajele se trezesc dintr-o dată în alt timp şi loc şi atâta tot. Ele vorbesc mult şi repede, par agitate, grăbite, pentru că sunt cuprinse de un nou şi puternic suflu de viaţă.

La asiro-babilonieni, porţile, în număr de şapte, erau plasate chiar în interiorul infernului. Acesta arăta ca o cetate

falnică, iar portarul Kutha avea maniere de castelan. În mijloc de tot se afla tronul reginei Ereşkigal, zeiţa morţii. Ca să ajungă până aici, Iştar, sora ei şi zeiţă a vegetaţiei şi a dragostei, trebuie să străbată toate cele şapte porţi. Kutha o întâmpină cu amabilitate, „după datină", însă la fiecare intrare îi cere să scoată câte un obiect de podoabă ori de vestimentaţie. Începe cu însemnele regale şi zeieşti şi continuă cu hainele, până când Iştar ajunge goală – goluţă în faţa surorii sale. Am putea crede că zeiţa dragostei şi a vegetaţiei murise. În orice caz, nu mai avea nici o putere, ceea ce înseamnă acelaşi lucru. În mitologie, nu au importanţă înrudirile „de sânge", dintre fraţi şi surori, dintre părinţi şi copii. Pe primul loc se află *principiile* pe care le reprezintă fiecare divinitate. Iştar şi Ereşkigal sunt semne simbolice total opuse, Eros şi Thanatos. Iată de ce geografia reală, de „dincoace" şi geografia infernală, de „dincolo" sunt altfel, nu pot şi nici nu trebuie să semene.

Paralel cu itinerariul pe care îl parcurge mortul spre lumea de „dincolo", din clipa despărţirii sufletului de trup, are loc un ritual complex, după un scenariu prestabilit, pus în aplicare de cei rămaşi în viaţă şi care au datoria să respecte datina. Pentru discuţia de faţă interesează doar *vămile,* nu toate verigile ritualului înmormântării. Acestea, împreună cu bocetele, influenţează direct mersul călătorului, al „dalbului de pribeag". *Vămile* se mai numesc şi *poduri,* ceea ce dovedeşte încă o dată legătura dintre unele şi altele, după cum se presupune că numărul *vămilor* corespunde celui al *podurilor. Vama* se plăteşte pentru *pod.* Ea se dă *aici,* pentru a avea efect *dincolo.* „Cea mai de pe urmă şi totodată şi cea mai fioroasă vamă se zice că este o punte foarte lungă, dar numai ca unghia de groasă şi ca muchia cuţitului de lată, care duce peste un iazăr fără fund şi întunecos, în care se află tot felul de gângănii, unele

mai urâte şi mai fioroase decât altele, precum balauri, şerpi, solomâzdre, şopârle, broaşte, etc."[1]

La vama de lângă puntea aceasta, continuă S. Fl. Marian, numită şi *puntea raiului,* „e aşa de întuneric că nu se vede nici mâna, de aceea e şi foarte greu de trecut peste dânsa. Dacă sufletul celui repauzat e foarte păcătos, cum pune piciorul pe dânsa totdeauna pică în iazăr şi se duce în iad, iar dacă e nevinovat şi drept ca lumânarea, atunci scapă, trece mai departe şi se duce în rai".[2]

Ceea ce dă consistenţă multora dintre scrierile lui S. Fl. Marian este că autorul a apelat adesea la opiniile sătenilor într-o problemă sau alta, fie că le-a descoperit în arhive, fie că le-a colecţionat personal, la faţa locului. Procedeul nu era obişnuit în vreme. El a fost introdus de Ovid Densusianu şi dezvoltat de echipele şcolii Gusti. Înainte de 1900, Marian completa informaţia literară cu observaţia vie, directă. Astfel, el constată că numărul vămilor variază, dar că ele există! Unele arată ca „uşi de fier", garduri înalte, stâlpi, etc; sau poartă denumiri din codul moralei: vama furtului, vama amorului, a beţiei, a lăcomiei, a vrăjitoriei, a fumatului şi multe altele. De aceea, la fiecare cap de pod (punte, râu, gard, stâlp, poartă), stă de pază un spirit rău care cere plata răscumpărării. Se dau vite, obiecte diverse, dar şi bani.

Privitor la însoţirea mortului cu monede, istoricii au constatat că obiceiul nu era cunoscut de geto – daci, dar că era foarte răspândit la greco-romani. Dacii îşi incinerau morţii. „De altfel, putem remarca uşor că nu există deocamdată nici o menţiune despre aflarea vreunei monede antice în urne de incinerare sau în morminte de înhumare, care, prin însăşi natura lor, ar putea înlătura complet incertitudinea ce planează în legătură cu existenţa *obolului lui Charon* în mormintele daco-getice din La Tène. Monedele cunoscute şi susceptibile de a fi

[1] S. Fl. Marian, lucr. cit, p. 452
[2] S. Fl. Marian, lucr. cit, p. 452

interpretate în acest sens provin îndeosebi din morminte şi gropi cilindrice, a căror utilizare exclusiv funerară rămâne încă sub semnul întrebării. Aşadar, nu vedem până acum nici o situaţie clară din care să rezulte în mod indubitabil că, înaintea cuceririi romane, daco-geţii au pus monedă mortului în accepţia religioasă greco-romană".[1]

Dacă mai adăugăm informaţia lui Marian că, după anumite credinţe, vămile ar fi nişte uşi de fier, cum s-a văzut la mesopotamieni, caracterul eclectic al riturilor de înmormântare şi al geografiei funerare apare evident. Elementele diverse au devenit aproape de nerecunoscut, pentru că daco-romanii le-au montat în structuri de comportament originale, dictate de o profundă şi îndelungată experienţă de viaţă.

Este vorba de un fenomen de unitate în varietate, lege fundamentală în constituirea stilurilor culturale şi artistice. Exemple se mai pot da. Până acuma am avut în vedere trecerea sufletului prin vămi, spaţii funerare care preced călătoria propriu-zisă în infern. Bocetele propun o variantă perfect structurată. Într-un bocet din Bucovina, *La un tată,* folosit şi de Marian, se găseşte explicaţia călătoriei, adică a morţii, într-un chip ceremonios şi impresionant: cineva din partea familiei (pot fi şi bocitoare plătite) îi comunică dalbului de pribeag anume că în spatele casei, pe fereastră, a apărut misterios o scrisoare domnească în care i se spune să se pregătească de drum, „De la noi să te pornească". Pe de o parte i se lasă mortului impresia că trebuie să dea ascultare unei chemări înalte, pe de alta i se ascunde realitatea adevărată. Este o încercare de atenuare a dramatismului morţii, de „înfrângere" a durităţii ei, pe care o găsim adesea în literatura populară, îndeosebi în *Mioriţa.* Începutul bocetului ne aminteşte de *Foaia veştedă,* poezia lui Eminescu:

[1] D. Protase, *Riturile funerare la daci şi la daco-romani.* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1971, p. 80

„Vântu-o foaie veştejită
Mi-au trimis mişcând fereastra,
Este moartea ce-mi trimite
Fără plic scrisoarea-aceasta”.

Textul oral pe care îl discutăm continuă cu descrierea drumului pe care urmează să-l facă mortul imediat după pornire şi până la capăt. Trebuie să ne aşteptăm la citarea unor elemente sumare de decor, nu la peisaje ample şi analitice, pentru că avem de-a face cu o compoziţie lirică:

„Ce m-aş ruga dumitale!
Dacă-mi faci această cale,
Bine ai face dumnia-ta
Sama dacă mi-ai lua.
Dac-ai lua sama bine
Pe unde-i merge-n ceea lume,
Că sunt două drumurele
Şi cam greu de-ales din ele:
Unul mi-i bătut cu spini,
Care duce la străini,
Altul mi-i bătut cu flori,
Care duce la surori
Şi la scumpii frăţiori”.

După câteva versuri care excelează în accente patetice, în afara temei noastre, mai urmează un pasaj ce trezeşte interes pentru geografia funerară:

„Nu te lua după ape,
Nici după păree late,
Că apele-s curgătoare
Şi-napoi ne-ntorcătoare.
Ci te ia pe cea cărare

Ce merge cu sfântul soare.
Că soarele-i mergător
Şi-napoi întorcător.
Şi el dac-a răsări
Tu la noi iară-i veni".

Ambele fragmente citate au devenit şabloane; le găsim foarte des în bocete, favorizând fixarea unei geografii imaginare. Mai apare şi motivul spinului, simbol al răului, al uscăciunii, pe care l-am întâlnit şi în alte categorii de texte când am vorbit de o posibilă poetică a spinului. Iată încă un exemplu:

„Primăvara, după mart',
Cătră iad eu am plecat.
Iadul era încuiat
Cu un spinicel uscat.
Pusei mâna şi-l rupsei
Şi în iad deloc fusei.
Acolo puţin am stat
De cetitul popilor.
Cerşitul bogaţilor,
de răceala fiarelor,
De şuierul şerpilor".

Este o călătorie imaginară, nu „reală", pe care o săvârşeşte mortul. Într-un bocet de june se găseşte iarăşi o explicaţie diplomatică: tânărul pleacă în călătorie de supărare, să scape de invidie. Urmează, firește, primul şablon, în care i se spune să apuce pe cărarea din dreapta. Dar apar şi unele elemente noi de decor: pe stânga sunt cete de tâlhari; în schimb, partea bună, pe care e bine să meargă, poate fi recunoscută pentru că „la mijloc de cale" se află un paltin cu frunză deasă şi umbră multă. Lângă paltin este o fântână cu apă „lină" şi un pat impunător, lucrat din fag şi din brad. Aici aşteaptă Maica Domnului cu condeiul în

mână, să-i înscrie pe cei care trec pe la dânsa, tineri şi bătrâni, fete şi neveste. Apoi sloboade foc să se audă la rai, ca îngerul să coboare şi să ia cu sine sufletele salvate:

„Pe N. îl suia
Sus la Christos
La cel Domn frumos.
După ce-l suia
Scaunu îi da
De s-odihnea,
Pân' vin i-o sosia,
Cu vin îl uda;
Lumea alb' uita".

Întâlnim aici, aşadar, paltinul, fântâna şi vinul ca „apă a uitării". În multe variante, în locul vinului este chiar apa. Nu este exclus un raport între bocete şi acel tip de colinde în care ni se arată că Dumnezeu se îmbăiază într-un eleşteu, de la poalele unor meri mirifici; din vârfurile lor înfrăţite se scurg picături de vin, de mir şi de untdelemn. Un cercetător clujean, Pompei Mureşan, găseşte urme străvechi ale drumului bifurcat şi ale fântânii cu apă lină, dar numai pentru antichitatea greco-latină. El compară două tăbliţe funerare (secolele IV-III, sudul Italiei şi II, Creta), ambele înainte de eră, cu exemple dintr-o lucrare a lui Ovidiu Bârlea, *Bocetele şi versurile funebre din Ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)* şi constată, în legătură cu drumul spre stânga, „aceeaşi potenţialitate negativă, atât în credinţele locuitorilor de odinioară din sudul Italiei, cât şi din cele ale «pădurenilor» hunedoreni".[1] Cred că problema trebuie reluată şi întărită cu mai multe exemple. Un singur aspect: individul din bocetul anterior a apucat pe calea dreaptă şi, totuşi, Iisus

[1] Pompei Mureşan, *Fluviul Lethe sau „apa uitării" şi „cărarea de la stânga" din bocetele pădureneşti.* În Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Cluj-Napoca, 1977 (IX), p. 305

Hristos i-a dat să bea vin, lichid al uitării (în cazul de faţă). Mai pot fi susţinute comparaţiile? Cei vechi aveau în inventarul lor funerar şi râul Lethe, apă a uitării, situată pe partea stângă, spre infern, şi lacul Mnemosyne, din dreapta şi ca aducere aminte permanentă. Dar între ei şi noi s-a produs o schimbare fundamentală de concepţie. Creştinului nu-i mai foloseşte memoria după moarte. Omul vrea să se despartă de ai săi, întrucât religia îl sfătuieşte să se înalţe mereu, să ajungă la Mântuitorul de sus şi să rămână alături de El pentru vecie. Ne-o spune Iisus însuşi: „Cel ce iubeşte pe tată ori pe mamă mai mult decât pe Mine nu este vrednic de Mine; cel ce iubeşte pe fiu ori pe fiică mai mult decât pe Mine nu este vrednic de Mine;/ Şi cel ce nu-şi ia crucea şi nu-Mi urmează Mie nu este vrednic de Mine" (Matei 10, 37-38). Încă un exemplu: „Şi încă vorbind El mulţimilor, iată mama şi fraţii Lui stăteau afară, căutând să vorbească cu El/ Cineva i-a zis: Iată mama Ta şi fraţii Tăi stau afară, căutând să-Ţi vorbească./ Iar El i-a zis: Cine este mama Mea şi cine sunt fraţii Mei?/ Şi întinzând mâna către ucenicii Săi, a zis: Iată mama Mea şi fraţii Mei./ Că oricine va face voia Tatălui Celui din Ceruri, acela îmi este frate şi soră şi mamă" (Matei 12, 46-50). Şi încă unul: „Dacă vine cineva la Mine şi nu urăşte pe tatăl său şi pe mamă şi pe femeie şi pe copii şi pe fraţi şi pe surori, chiar şi sufletul său însuşi, nu poate să fie ucenicul Meu. Şi cel ce nu-şi poartă crucea sa şi nu vine după Mine nu poate să fie ucenicul Meu" (Luca 14, 26-27). Egipteanul doreşte să se reîncarneze, de aceea îşi conservă chipul sub formă de mumie; mayaşul speră să revină la viaţă dacă preotul oficiant (chilan-ul), corespondentul guru-lui tibetan din *Bardo Thodol,* şi pasărea sacră îl ajută post mortem să-şi găsească o nouă placentă. Creştinul este învăţat să nu se lase ademenit de dorul de întoarcere. Urmându-l pe Iisus, familia lui începe să fie alta.

2. Tot la rai, la rai, la rai

Este alt vers din aceeaşi „legendă" bucovineană, culeasă de S. Fl. Marian, unde se continuă călătoria imaginară, de data aceasta la rai:

„Deci cea cale lăsând
Şi mai nainte mergând,
în dreapta când mă uitai,
Ce văzui, mă bucurai!
Văzui raiul cel frumos
Ca soarele luminos
Şi mese-ntinse în rând,
Pe ele făclii arzând.
Unde-mprejur drepţii sta
Şi bucurie gusta,
împreună dănţuind
Şi pe Dumnezeu slăvind".

Imaginea este tipică în texte de acest fel: raiul străluceşte ca soarele, de lumină şi frumuseţe, în el se văd mese întinse la care petrec cei drepţi, ospătează, dansează şi-l laudă pe Dumnezeu. Aflăm din nou că raiul se află la dreapta. Ca să ajungă la el, individul a trebuit să meargă „înainte", mai departe, „până la capăt", ar spune sătenii intervievaţi de Ernest Bernea. Înseamnă că iadul se află la mijloc de drum sau la mijloc „de cale" şi reprezintă un loc rău prin definiţie. El stă în calea şi împotriva călătorilor care vor să ajungă la rai. Se ivesc două situaţii, ambele complementare: când direcţia iadului este indicată spre apus, raiul îşi are locul în direcţia opusă, la răsărit; dacă raiul este „înainte", ceea ce înseamnă la dreapta şi „sus", iadul trebuie căutat „jos". Citim la Ernest Bernea: „Dreapta şi stânga fac parte dintr-un dualism care poate apărea în societăţile rurale sub diverse forme: sus şi jos, dreapta şi stânga, lumina şi întunericul.

E un fel de bipolaritate care guvernează lumea şi care apare în mod frecvent în viaţa socială”.[1] Autorul adaugă, în continuarea directă a aceleiaşi idei: „Am vorbit în altă parte despre «înaltul cerului şi afundul pământului», care sunt cele două puncte limită ale verticalei şi ale axei lumii noastre. Sus şi jos pe această linie ne poartă către ceea ce poporul numeşte rai şi iad. Sus, în cerul transcendent, în cerul supranatural, este raiul. Jos, undeva în adâncimi sub pământ, este iadul. Sus e numai lumină, e frumuseţe, e împărăţia lui Dumnezeu. Jos e numai întuneric, e loc urât, e împărăţia Necuratului”.[2] Este un comentariu sinteză la unele observaţii ale sătenilor, de tipul: „Zice că lumea are o osie de sus în jos; ea porneşte din bolta cerului şi străbate mijlocul pământului. Aşa se ţine lumea şi tot aşa se mişcă” (lucr. cit., p. 81), „Sus e înaltul cerului şi sub picioare e afundu pământului. Ziceau oamenii: bată-te înaltu cerului. Era o urare de bine, o zicere aşa” (ibidem); „Unde e iadu? Iadu e jos undeva, e undeva acolo în fundu pământului, acolo, în beznă. Iadu e jos în întuneric: e prăpăstios şi în tot feli sucit, caăl de-l îngrijeşte” (p. 87); „Dumnezeu a făcut lumea şi pământul cu multă rânduială. Sus e ceru cu raiu şi jos e focul gheenei. Sus e lumină şi frumuseţe iar jos e întuneric, e împărăţia ălui rău” (p. 86). Toate ideile din carte i-au fost comunicate lui Ernest Bernea de săteni. Autorul le-a ordonat pe capitole cu maximă fidelitate şi nu şi-a permis comentarii proprii decât pentru a încadra materialul de teren în gândirea românească generală. Toate concordă cu textele poetice, rituale, sapienţiale, în baza dualismului moral. Acesta sintetizează precis şi concludent aspectele spaţiale specifice geografiei mitice, dreapta-stânga, sus-jos, răsărit-apus, lumină-întuneric, înainte-înapoi şi câte mai sunt. Există o geografie fizică, fie în înţeles naturalist, fie mitologic, adică râuri identificabile matematic, dar şi imaginare, munţi de dimensiuni măsurabile, dar şi care varsă foc, etc. Lor le corespunde o geografie morală,

[1] Ernest Bernea, lucr. cit., p. 86
[2] Ernest Bernea, lucr. cit., p. 86

pur mitologică, prin care se înțelege că o baltă ascunde capcane deoarece îl adăpostește pe Satana. Balta poate fi întinsă cât palma, vorbind în termenii geografiei raționale, dar capătă în imaginație dimensiuni abisale pentru că simbolizează răul, iar acesta nu cunoaște margini. Muntele poate avea înfățișare obișnuită, copaci bine cunoscuți, văi, suișuri, însă capătă trăsături hidoase dacă au avut loc accidente năprasnice și au fost puse pe seama unor spirite malefice. Dumnezeu își trimite heruvimii sau intervine chiar el la greu, să refacă imaginea muntelui, așa cum a fost în zilele Facerii, frumoasă și sacră: se întoarce diavolul și deteriorează iarăși creația. Un asemenea război continuu provoacă neliniște printre oamenii temători de rău. De aceea ei au inventat acea geografie mitică, esențializată simbolic prin sus-jos, lumină-întuneric, dreapta-stânga (geografic), bine-rău (moral), frumos-urât (estetic).

Ce mai vede călătorul din legendă în călătoria sa prin rai? În alt „vad", adică în alt loc, i se arată sfinți „prea luminoși", apostoli, cuvioși, „cete de mucenici" care dănțuiesc laolaltă și-l preamăresc pe Dumnezeu. Atâta tot. Imaginea raiului pare mai săracă geografic și evenimențial decât cea a iadului. A devenit un lucru comun în estetica generală cum că frumosul este mai uniform decât urâtul. Există mai multe imagini ale raiului, toate sub semnul luminii, după cum cele ale iadului se lasă dominate de întuneric. În *Peisaje celeste* am identificat un rai în care Dumnezeu se arată la vedere și în acțiune: el stă la masă ori se îmbăiază și conduce ritualic lumea. Sfinții cei mari îl înconjoară, îl acompaniază arborii, florile, păsările, râurile sfinte. Dincolo, adică în raiul vecin, al oamenilor, prezența Sa este doar simbolizată prin lumină. Înseamnă că Domnul se află în preajmă. Chiar vine uneori să-i cerceteze pe credincioși, față de care continuă să aibă suspiciune. Într-un colind din colecția lui At. Marienescu, utilizat și de Marian, Dumnezeu intră în grădina celor aleși, ca să cerceteze starea lucrurilor și verifică vigilența slujitorului său, Petre:

„Spus-am, Petre, să nu uiți,
Ori săraci sunt, ori avuți,
Să nu-i laşi în raiul meu
De-au făcut în lume rău.
Lasă tu, dup-al meu sfat,
Pe cei goli au îmbrăcat
Şi flămânzi au săturat
Şi setoşi au adăpat
Şi scârbiți au mângâiat”.

Ceea ce uneşte cele două imagini ale raiului, în mod fundamental, este calea de ajungere la ele: dreapta şi sus. Din acest punct depăşim domeniul moralei, esențializată prin conceptele bine – rău. Căci imaginea raiului din „peisajele celeste” pare suprapusă celei din „legenda” bucovineană: pe de o parte Dumnezeu cu sfinții cei mari, în spiritul ierarhiei cereşti; pe de alta, slujitorii aleşi, nu de rând, sfinți, apostoli, cuvioşi, mucenici din alaiul ierarhiei bisericeşti.

Capitolul VII

ESTETICA URÂTULUI

Urâtul constituie o temă predilectă a poeziei magice. Ne referim la urâtul imaginar. Acesta are o bază strict psihologică şi, am spune, nici o legătură cu realitatea concretă. El se transformă oricând în contrariul său. Vrăjitoarea poate să inverseze elementele în dependenţă de interes, prin forţa şi domnia cuvintelor. Citim în colecţia lui Artur Gorovei un text semnificativ în această privinţă:

„Neagră mi-e găina,
negru e şi cocoşul,
neagră e căldarea,
neagră e şi noaptea,
negru mi-e capul
neagră
şi mai neagră să fie (...)
înaintea (...).
Proastă şi urâtă,
strâmbă şi pocită,
colţată şi buzată,
de toţi oamenii să fie uitată,
în toată viaţa ei".

Este o făcătură „de urât". Se recunoaşte lucrul voit, acţiunea exorcizantă (în cazul de faţă, alungi frumosul să vină urâtul), rezultatul în care se speră, urâtul. Fata aleasă ca victimă

poate să nu fie urâtă, ci frumoasă; după făcătură, nu avem nici o garanţie că-şi schimbă în mod real înfăţişarea. O transformare rapidă ar fi observată de orice ins trăitor într-o colectivitate restrânsă: până mai ieri, fata era frumoasă ca ruptă din soare, astăzi o vedem cu toţii neagră şi colţată. Dacă frumosul este o „judecată de gust", subiectivă, liberă şi „fără concept" (Kant), cum se confirmă şi pe plan folcloric prin sentinţa „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", trebuie să ne imaginăm că şi urâtul se configurează din experienţe subiective şi psihologice, proprii eului nostru. Urâtul (ca şi frumosul) nu este o chestiune de interes social pentru a necesita eliminarea lui, ca meteahna celui din *Povestea unui om leneş.* El ţine de intimitatea profundă a individului. Vrăjitoarea procedează prin ocultare. Împotriva aparenţelor, obiectul maleficului nu este fata, ci acei care urmează să o privească: lor „să li se pară". Baba nu acţionează asupra înfăţişării fizice, ci influenţează văzul, pentru ca, sub presiune psihologică, privitorul să recepteze deformat imaginea. Forţa magică a cuvântului şi a gestului poate fi probată oricând şi oriunde, nu numai în mediile orale: spune-i unui om cu judecată normală că este urât şi prost; repet-o zilnic. Cu siguranţă, începe să se facă gol în jurul lui. Este şi secretul audio-vizualului din epoca modernă.

Obsesia culorilor caracterizează întreaga literatură de ritual şi, într-o oarecare măsură, poezia de dragoste, cromatismul fiind justificat de simbolismul magic (descântece) sau de comportamentul sărbătoresc (colinde). Negrul din făcătura lui Gorovei face parte din categoria urâtului şi a răului. El rezultă prin magia de transfer, ca urmare a psihologiei negative. Nu este nevoie să apelăm la tratate savante (deşi o facem uneori din raţiuni comparatiste) pentru a ne convinge că aşa stau lucrurile. Avem la îndemână îndrumătorul de bază pentru tradiţie, literatura sapienţială. Cauza supărării fetei care lansează războiul erotic este pur psihică şi individuală, obiectivarea dovedindu-se imposibilă în domeniul fenomenelor

sufleteşti. În acest mod al „înnegurării" se gândeşte şi în paremiologie. Ca să rezumăm înainte de vreme, lăsând la o parte exemplele, se spune în limbaj comun că omul se face „negru" de mânie, în circumstanţe tensionate, că vede „negru" înaintea ochilor. În făcătură, persoana însăşi se implică în nebunia deformărilor, ca fantasme psihotice, însă nimeni nu creditează permanentizarea situaţiei, decât, cel mult, mentalul colectiv. Are loc o acţiune magică prin transfer ori prin contiguitate, ca în vraja „Eu scutur parul,/ Parul scutură gardul...", citată recent şi de Antoaneta Olteanu în *Şcoala de solomonie,* p. 159. Starea de negru (şi de urât), însuşită cu bună ştiinţă de subiectul care a suferit o traumă sufletească este transmisă cu ajutorul cuvintelor (şi al celui care le manevrează) încărcate cu impuls magic, de la individ la mediul înconjurător, ca să ajungă la victimă. O fată se „vindecă" şi redevine frumoasă, cealaltă se urâţeşte. Portretul negativ, ca şi peisajul din jur nu sunt tipice; ele se modifică după dispoziţia pacientului, după voinţa vrăjitorului.

Dacă tot am apelat la paremiologie, există o sentinţă (surprinzătoare, pentru că nu ne-am fi aşteptat s-o descoperim pe terenul tradiţiei) foarte subtilă în delimitarea conceptelor şi în aplicarea dualismului moral bine – rău ori al celui estetic, frumos-urât. Iat-o: „Şi urâtul şade unora frumos". În gândirea franceză se cunosc trei maxime devenite celebre în privinţa frumosului: „Nimic nu este mai frumos decât adevărul" (Boileau), ceea ce, pentru moderni se poate traduce prin „Nimic nu este mai frumos decât urâtul" (v. „Revue d'Esthétique", 1966, 3-4), „Nimic nu este mai adevărat decât frumosul" (Paul Valéry), „Nimic nu este mai frumos decât mitul". Să se observe că ultima, formulată în timpuri moderne, se aseamănă foarte mult cu sentinţa românească. Din păcate, microtextul selectat din oralitate nu a fost semnalat până acum, nici de literaţi, nici de folclorişti. Pentru a înlătura orice îndoială în legătură cu identitatea lui, precizăm că se află în antologia *Apa trece, pietrele rămân,*

îngrijită şi prefaţată de George Muntean (Bucureşti, Minerva, 1966, 0.311, poziţia 7070). Sentinţa citată nu este singura de acest gen. Dacă ar fi un caz izolat, nu ne-am permite generalizări. În aceeaşi lucrare citim: „Şi dracul pare frumos când e tânăr" (poz. 7011), cu varianta: „Puiul, chiar de drac şi tot e frumos" (poz. 6348). Ultimele două exemple nu mi se par ia fel de importante ca primul, dar toate trei se lămuresc reciproc, dovedindu-se unitatea stilistică a aceleiaşi forme de gândire. Extremele se unesc într-un punct: *puiul* de om şi *puiul* de drac, ceea ce dezvăluie o înclinare sentimentală dispusă să îndulcească diferenţele. Experienţa practică are şi ea rol unificator: „A cunoaşte pe cineva şi de urât şi de frumos". Unul şi acelaşi caz se pretează, cum se vede, la jocurile alterităţii.

Corelaţia urât-frumos a fost sesizată şi de Aristotel în *Poetica* şi, mai ales, de Karl Rosenkranz *(O estetică a urâtului,* 1853), care a dezvoltat-o şi a ridicat-o la rang de sistem estetic. Autorul german delimitează pe de o parte frumosul de urât, ca două entităţi colaterale, iar pe de alta, derivă comicul din urât. În felul acesta, frumosul şi urâtul, apoi urâtul şi comicul se întâlnesc pe cale mediată. Gânditorul anonim găseşte o soluţie proprie: el aşează faţă în faţă frumosul şi urâtul, pentru ca ambianţa lingvistică să pună în evidenţă aspectele comune ori specifice, dacă nu de formă, în orice caz de fond, ceea ce este esenţial. În căzul în care Anonimul ar fi preferat formula „le place" în „Şi urâtul şade unora frumos", implicarea „judecăţii de gust" ar fi fost prea constrângătoare. Însă el a ales „şade", înţelegând relaţia frumos-urât ca o condiţionare accidentală; cu alte cuvinte, urâtul este *frumos* în anumite împrejurări. În primul rând pentru că, aşa cum s-a văzut, termenii îşi pot oricând schimba locurile („A cunoaşte pe cineva şi de urât şi de frumos"). Rotaţia are o justificare morală şi psihologică, de aceea ne putem aştepta oricând la o schimbare de imagine. În numeroase cazuri, frumosul nu este validat când nu sunt îndeplinite condiţiile eticului: „Ce folos că este frumos/ dacă

este căpățânos"; „Ce folos de chip frumos/ dacă nu e lipicios"; „Ce folos de statul tău/ dacă ţi-e năravul rău"; „Chip frumos la un cap prost"; „Din afară smălţuit/ Şi din lăuntru mânjit"; „Are chip frumos, cu dar/ Şi-e vorba de văcar"; „Din afară măr frumos/ Şi-n lăuntru găunos".

Condiţionarea rezultă din grija restrictivă fixată de anonim prin vocabula „unora", nu „oricui". Alţii încurcă datele codului estetic, de aceea nu scapă sancţiunii. „După ce că nu are de cercei urechi/ Mai cumpără şi două perechi". Relaţii mai strânse stabileşte urâtul cu alte categorii ale esteticului, cel puţin pe terenul tradiţiei orale. Iată-le:

a) *Urâtul comic*. Încă din *Cuvânt înainte*, Rosenkranz stabileşte astfel coordonatele cărţii sale: „M-am străduit să dezvolt noţiunea de urât ca medie între cea de frumos şi cea de comic, de la primele sale manifestări până la acele întregiri pe care le dobândeşte sub forma satanicului. Totodată dezvolt cosmosul urâtului, de la incipientele sale nebuloase haotice, de la amorfie şi asimetrie, până la formaţiunile sale intensive, în diversitatea nesfârşită a dezmembrării frumosului prin caricatură".[1]

Cititorul poate constata, prin comparaţie, în ce măsură literatura populară în general şi exemplele relevate de noi în special se înscriu în asemenea coordonate estetice. Să începem cu una dintre „treptele" cele mai apropiate frumosului şi care îl „desfigurează", anume *asimetria,* citată de autorul german ca o premisă spre „dezmembrare", „diformitate", „caricatură". Asimetria se confirmă prin sentinţa de mai sus; „După ce că nu are de cercei urechi/ Mai cumpără şi două perechi". Se mai poate continua cu formule paremiologice selectate din antologia pomenită: „S-ascunde după nas"; „Te-aş băga în sân dacă ai încăpea de urechi", exemplu întâlnit şi la Creangă în *Povestea lui*

[1] Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului. Î*ntre frumos şi comic. Traducere, studiu introductiv şi note de Victor Ernest Maşek, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, p. 36

Harap-Alb. Apoi: „Parcă-i o femeie"; „Parcă-i o brezaie"; „Parcă i-a înjugat dracul"; „Parcă-i naiba pe uscat". Este o deosebire evidentă între „Şi urâtul şade unora frumos" şi ultimele exemple. Primul microtext invită la reflexie şi chiar la contemplaţie, celelalte provoacă dispoziţii specifice comicului, mai precis, râsul.

b) *Urâtul sublim.* Să pornim de la text; „Frumos să priveşti furtuna pe mare, dar cam de departe" (antologia citată, p. 161, poz. 3741). Şi aceasta este una dintre sentinţele rarisime, incredibile pentru gândirea tradiţională. Decupată de orice context, ea validează sublimul, în maniera preconizată de Immanuel Kant. Iată ce scrie filosoful din Königsberg: „Stâncile îndrăzneţ aplecate şi ameninţătoare, norii de furtună care se îngrămădesc pe cer şi care înaintează cu tunete şi fulgere, vulcanii la apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a unui fluviu mare ş.a.m.d. arată, în comparaţie cu forţa lor, nimicnicia capacităţii noastre de opoziţie. Dar priveliştea lor, cu cât este mai înfricoşătoare, cu atât devine mai atrăgătoare, dacă ne aflăm în siguranţă".[1]

Aplicată la realitatea tradiţiei, judecata respectivă capătă şi un înţeles specific, departe de cel susţinut de autorul *Criticii de judecare.* Anonimul nu este capabil, din cauza aceluiaşi dualism moral, să contemple fenomenele negative din natură. O viforniţă îi prilejuieşte motive de tulburare, determinându-l să se gândească la lucruri practice, la recoltă, la acareturi, nu să admire forţa cosmică dezlănţuită sub ochii săi. El se uită pe fereastră şi constată dintr-o privire: e „frumos" (bine), adică poate merge la lucru, sau e vreme „urâtă" (rea) afară. În formula care ne interesează, se strecoară o uşoară notă de ironie, ceea ce atrage sublimul de tip kantian spre comic. Dacă nu ar exista şi alte exemple în care să identificăm acelaşi stil ironic, am avea

[1] Immanuel Kant, *Critica puterii de judecare.* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 155

motive să credem că sentința „Frumos să privești furtuna pe mare, dar cam de departe” are altă proveniență decât cea folclorică. Dar iată: „Să fie pâinea cât de caldă, vinul cât de vechi și nevasta cât de tânără”. Sau: „Să fii cât de sărac numai să ai bani mulți”.

c) *Urâtul grotesc.* Fie că spunem „urâtul grotesc”, fie „urâtul absurd”, nu scăpăm de contradicția aproape irezolvabilă în termeni. Cel puțin alăturarea din sintagma a doua pare imposibilă. Am acceptat corelația frumos-urât, dar de aici până la grotesc sau până la absurd distanța este de neimaginat. Și, cu toate acestea, exemplele paremiologice aduc mărturia că se poate: „Noi râdem de unul, de doi, și nouăzeci și nouă râd de noi”. Situația absurdă este construită perfect. Dar și grotescul se face prezent, un fel de mai-mult-ca-urât sau un supraurât. Îndeosebi în exemplele: „După ce că e urâtă, apoi e și slută”; „E urâtă de acopere apa”, aluzie la diavol, cel care își are sălașul în baltă. „Pocitului oglinda-i lipsește”; „Joacă ca donița la căruță”; „Zi-i slută ca să n-apuce să-ți zică ea”; „Zi-i gușată până nu ți-o zice că ești beată”; „Zecile mărită secile;/ sutele mărită slutele;/ miile mărită urgiile”. Sluta, gușata, strâmba, colțata, crăcănata, frecvente și în portretistica descântecelor, schițează un veritabil bestiarium. În vorbirea cotidiană, asemenea epitete sunt folosite ca vorbe de ocară extrem de dure. Dar, pe de altă parte, comicul lor se simte în apropiere, pentru că textele, cel puțin la lectură, stârnesc momente de veselie.

În concluzie, această tipologie a urâtului, care pune în corelație categorii estetice diverse (frumos, sublim, comic, urât), ne determină să abordăm oralitatea și din punct de vedere axiologic. Bibliografia de specialitate ne-a îndemnat adesea să privim tradiția numai din latura frumosului. Dar urâtul? Mereu a fost invocată elogios predispoziția omului simplu pentru umor și ironie, ca și rafinamentul discursului, spiritul de observație ascuțit, râsul viguros și fortifiant. Dar s-a pierdut din vedere esențialul: obiectul tuturor acestora este

tocmai urâtul. Cum să vorbeşti despre comic, neglijând exact obiectul său, urâtul? Este ca şi cum ai râde fără motiv.

1. Frumos şi urât

Spre deosebire de *frumos,* despre care bibliografia de specialitate pune la dispoziţie o definiţie în mai multe accepţiuni şi variante, ca şi numeroase caracterizări ample, clare, în cazul mitului ne vedem siliţi să parcurgem doar câteva descrieri şi sugestii, ori să apelăm direct la creaţia artistică. Situaţia oarecum precară din cultura savantă se repetă şi în cea orală. Şi aici, în teorie, s-a pus accent pe definirea frumosului, nu şi a urâtului, în judecăţi concise, profunde, sub forma sentinţelor, a proverbelor şi a ghicitorilor. În schimb, imaginaţia sensibilă a avut în vizor şi frumosul şi urâtul, deopotrivă. De regulă, în lirica de dragoste, compoziţia scurtă de maximum zece versuri se împarte simetric în două, jumătate pentru descrierea ori evocarea urâtului, celeilalte revenindu-i frumosul, sau invers. Aşa se delimitează direct şi *à visu* cele două categorii.

De reţinut că *frumosul,* în asemenea tipuri de texte şi nu numai, se recomandă pentru a fi contemplat, dat ca exemplu de comportament, *urâtul* urmând să fie ridiculizat şi respins. Nu există intenţia, măcar (ne referim la lirică), de a i se acorda urâtului şansa unei minime valorizări estetice, aşa cum se întâmplă în arta cultă modernă. Se face şi aici simţită acţiunea sanitară a dualismului moral bine/ rău, concretizat prin seria *bine-frumos* (util), în opoziţie cu *rău-urât* (inutil). O mare parte a poeziilor erotice dezvăluie configurarea urâtului în raport cu frumosul şi în baza moralei negative, indicându-se adesea elementele genezice:

„Urâtul din ce-i făcut?
Din omul care-i tăcut.

Țipă-o buză peste alta
Şi iaca, urâtu-i gata.
Dragostea cu ce începe?
Din degete cu inele
Şi din grumaz cu mărgele
Şi din buze subțirele".[1]

Textul este un şablon mobil. Îl găsim în toate regiunile limbii române, de la răsărit până la apus. Iată-l circulând în Moldova: „Badea să tac-un minut,/ Aş gândi că-n veci e mut./ Că urâtul din ce se face?/ Tot din omul care tace./ Dragostea din ce-i făcută?/ Om plăcut cu vorbă multă".[2] Esența etică a urâtului o constituie *muțenia,* dar şi *prostia, răutatea, fudulia, calicia:* „Cum nu-i badea mut şi prost,/ Asară la noi o fost./ Şi s-o pus pe-un corn de vatră/ Şi-o stat ca un stan de piatră,/ O şezut şi-o dohănit/ Şi cu mine n-o grăit.../ Cât de tare l-am urât!."[3]

De regulă, formele poetice sunt concordante. Ne-o confirmă, printre altele, paremiologia, pentru a se dovedi sigur şi clar că în domeniul creației orale a existat o intensă, chiar sistematică activitate reflexivă. Ea se concretizează în construcții de tipul: „După ce că e mută/ Apoi e şi slută"; „După ce că e prost (cu variantele: *calic, slut)* îl mai cheamă şi Vlad" (în consens cu: „A vorbit şi Vlad că şi el e din sat"); „Omul calic şi fudul şi lui Dumnezeu i-e urât". A se reține: *calic,* nu *sărac,* ceea ce înseamnă cu totul altceva. Relativ la versul: „O şezut şi-o dohănit", iată şi replica în formă paremiologică: „După ce e urât, bea şi tutun". Corelația *urât-prost-rău* se extinde până la izvorul ei, dacă urmărim amănunțit paremiologia: „Tutunul este iarba dracului", adică „iarba rea". De asemenea, sentința: „Iarba rea creşte repede şi cea bună încetul cu încetul" trimite mai departe la: „Tot ce e prea mult nu e sănătos". Morala: iarba rea e multă,

[1] *Folclor din Transilvania,* I, loc. cit, p. 32
[2] *Folclor din Moldova,* II, p. 616
[3] *Folclor din Transilvania,* 1, p. 48

cea bună, puţină; în asociere cu: „Nu în mult stă bunul”. Versul din poezia citată: „Cum nu-i badea mut şi prost” are suport în formula sapienţială: „Dracul zace în inima prostului” şi în „Dracul (cu varianta prostul) tace şi face”. Am spus că „meseria respectă teoria”, adică versurile luate separat ori cântecele în ansamblu se află în legătură strânsă cu proverbele, sentinţele şi zicătorile. Oricum, pentru un demers axiologic, nu trebuie neglijată corelaţia dintre aceste două forme de activitate, practica artistică şi gândirea reflexivă.

Corelaţia semnalată ţine de domeniul evidenţei, deşi bibliografia de specialitate a neglijat-o, metodologic vorbind, până acuma. Dar există şi unele aspecte care pot trezi nedumeriri serioase. Citind cele trei scurte poezii despre *urât* şi despre *frumos,* un spirit mai lucid ar avea motive să opteze pentru primul, împotriva conştiinţei estetice şi moralei îndătinate. Şi pe drept cuvânt. Cine poate fi atras de o frumuseţe gălăgioasă şi înzorzonată care, de fapt, frizează ridicolul? Frumuseţea autentică pune în rezonanţă şi armonizează realităţile interne cu cele externe, sub regimul sever al gustului şi al măsurii. În poeziile citate se face, după cum se vede, elogiul vorbăriei şi al decoraţiei exterioare: „inele”, „mărgele”, „buze subţirele”. Nimic mai naiv şi mai penibil. La fel, nu se înţelege de ce „tăcerea” este atât de drastic repudiată şi coborâtă la muţenie, la urât. În aceleaşi medii orale care au pus în circulaţie poeziile în discuţie, se cunoaşte la fel de bine şi formula sapienţială: „Tăcerea e de aur, vorbirea e de argint”. Dacă judecăm după simbolismul metalelor evocate, raporturile din paremiologie nu mai corespund cu cele din poezie. Cu alte cuvinte, meseria se rupe de teorie.

În realitate, paremiologia elogiază deopotrivă şi tăcerea şi vorbirea. Nu interesează „ierarhizarea” lor formală din sentinţa „Tăcerea e de aur, vorbirea e de argint”, care poartă pe deasupra şi o rezonanţă cultă, ci rolul fiecărei forme de gândire pe scena vieţii comunitare. Putem constata că atât *vorbirea* cât

şi *tăcerea* se schimbă în contrariul lor, din afirmaţie în negaţie, dacă nu-şi găsesc plasamente în contexte adecvate şi necesare. Deocamdată să le ordonăm după poziţia neutră din dicţionar.

Pentru vorbire: „Cine vorbeşte, seamănă, cine ascultă, culege; iată o replică la „Tăcerea e de aur...". Este mai importantă vorbirea, cu condiţia să comunice un mesaj în scopul rodirii; tăcerea, asemenea pământului bun din parabola biblică, o certifică. Mai departe: „După glas îl cunoşti pe om şi pe dobitoc". Deci vorbirea îl ridică pe om ca om, nu tăcerea. În acelaşi sens: „Nu la glas. ci la dulceaţa glasului caută a te uita"; „Omul după grai, ca clopotul după sunet, îndată se cunoaşte", „Gura înţeleptului când se deschide, tu închide pe a ta". Pe de altă parte, vorbirea necontrolată produce efecte rizibile, de unde şi avertismentele cu funcţie corectivă implicate în sentinţe: „Îi toacă gura ca meliţa"; „Gura lui dacă ar fi petică s-ar rupe", „Limbuţia e mai rea decât beţia"; „Nu te speria când auzi vorbe mari, c-acolo-i inima mică"; „Cu vorba asta şi cu cinci bani bei rachiu'", „De ce-ai năduşit, prietene?/ Am vorbit ca un nerod".

*Pentru tăcere: „*Nu spune tot ce ştii, nu crede tot ce auzi"; „Nu da sfatul/ La tot satul/ Şi cuvântul/ La tot bolândul"; „Gura să-ţi mai rabde până a vorbi şi altul"; „Nu vorbi unde nu sunt urechi"; „Cel ce tace/ merge-n pace./ Cel ce vorbeşte/ mai mult zăboveşte". Ca să păstrăm simetria, să ilustrăm şi aspectul negativ al tăcerii: „Să-ţi fie frică de cel ce tace-face"; „Ori taci, ori zi ceva mai bun decât tăcerea".

Vorbirea şi tăcerea nu sunt întâmplător jucate în circuitul zilnic. Fiecare dintre ele, cum s-a văzut din exemple, are funcţie ambivalentă. Se poate vorbi de un anume maniheism al cuvântului, în sensul lui Shiva, zeul distrugerii şi al regenerării. În marile mitologii asiatice, indiană, chineză, japoneză, cuvântul este divinizat şi ridicat la rangul de zeitate, cu atribuţii depline, complete, benefice şi malefice. „În India, scrie un reputat specialist în mitologiile comparate, speculaţia despre Cuvânt se înscrie şi ea în tradiţia reflecţiei cosmogonice. Cuvântul (vās), ca

ipostază a puterii creative sau ca zeitate personificată, era considerat cauza tuturor lucrurilor; deci *causa materialis* şi *causa efficiens* nu erau diferenţiate. Vorbirea (vās) era privită drept cel mai înalt principiu. În două imnuri compuse într-o târzie fază a epocii Rig-Vedei, se spune despre Vorbire că este principiul ultim al universului. Vorbirea (cuvântul) este personificată; ea îi susţine, îi îndrăgeşte şi-i sprijină pe toţi zeii; numai prin ea se îndreaptă ei cu mâncarea primită de la sacrificii. Ea este privită ca şi cum ar fi un zeu cu milostenia şi providenţa divină".[1] Peste tot, vorbirea şi-a păstrat autoritatea neştirbită în literatura magică. Vrăjitoarea se lasă manevrată de cuvinte (şi nu invers), pentru că ele sunt încărcate de putere divină şi magică. Dacă femeia provoacă emoţii puternice şi extaze în stadiile mai noi ale cursului istoric, dovedeşte că se află sub starea modelatoare a cuvintelor-zeităţi, le cunoaşte puterile şi transmite mesaje mitice. Poezia magică împreună cu paremiologia păstrează credinţa că există cuvinte bune şi cuvinte rele, ceea ce s-a transmis şi poeziei de dragoste. Vom găsi un proverb ca: „O vorbă bună stinge focul mai curând decât o bute de apă", dar şi contrariul lui: „O vorbă rea răneşte mai tare decât o sabie".

În concluzie, *vorbirea* şi *tăcerea,* bine instrumentate, reprezintă două strategii retorice cu care individul se situează în existent. Prima are întâietate. În ipostaza ei benefică, vorbirea este creatoare, adică dă curs şi validează relaţiile normale dintre oameni. Caracteristica momentului evocat în cele trei poezii de dragoste este maritalul, rit esenţial de trecere. Fata aşteaptă logosul, vorbirea care să consfinţească întemeierea unui început. Aşteptarea a fost înşelată pentru că vorbirii i s-a substituit tăcerea. Dualismul moral bine-rău, identificat în vorbire ca act, funcţionează simetric şi în ce priveşte tăcerea. Formula paremiologică „Tăcerea este de aur..."

[1] Hajime Nakamura, *Orient şi Occident.* O istorie comparată a ideilor, Bucureşti, Humanitas, 1997, p. 68

se situează în planul strict al valorilor; în rest, plutește în vag, în sensul că nu i se ghicește disponibilitatea funcțională. Rolul se schimbă în următoarea împrejurare: „Cuvântul întâi să-l ciopleşti, apoi să-l arăți". Există, deci, o tăcere de dinaintea vorbirii, una creatoare, când individul proiectează gândurile sale într-un mesaj ce urmează să fie comunicat imediat. În poezia citată nu s-a făcut simțită această tăcere *tip proiect,* benefică, activă, ci o tăcere rea, sterilă, care a luat chipul urâtului. Aşa credem că trebuie decriptată aparenta neconcordanță de sens între frumos-urât, semnalată fie în poezie, dar mai ales în formulele sapiențiale. Cât priveşte aspectul „superficial" şi decorativ al frumuseții cauzat de vorbirea gălăgioasă, semnalată în poezie, iarăşi avem de-a face cu o simplă impresie: vorbirea şi ornamentica țin de sărbătorescul momentului de trecere; dar aceasta este deja o altă problemă.

Poate fi invocată şi o latură mai abstractă a urâtului. Aşa cum vorbirea zgomotoasă dovedeşte adesea sărăcie de duh şi tăcerea sterila dezvăluie gol sufletesc, incapacitate de a fixa repere în realitatea trăită. Această tăcere rea provoacă ceea ce ar trebui să se numească *starea de urât*, evocată şi de Lucian Blaga într-unul dintre eseurile sale. Ideea lui, la care ne asociem, este că *starea de jale* ca şi cea *de dor* sau *de urât* reprezintă experienţe pure, fără trimitere la obiect, dovedindu-se, astfel, capacitatea de elaborare a tradiției în plan metafizic. Poate fi recuperat, prin urmare, şi celălalt aspect, „negativ", al urâtului, care nu mai ştim dacă e chiar negativ şi nici dacă nu e de-a dreptul „frumos". Firește, individul din oralitate manifestă peste tot oroare față de tăcerea inertă şi de gol. Fata din poezie respinge urâtul ca aspect. El poate fi convertit în frumos, cu excepția urâtului mortificat în cenuşiul tăcerii sterile.

2. Râsul şi obiectul comic

Una dintre cele mai interesante observaţii în legătură cu râsul şi comicul o găsim într-o scriere a lui Mihai Ralea, autor care se află în topul cercetărilor româneşti din acest domeniu. În mod paradoxal, o reţinem pentru inexactitatea ei. Ralea spune că primitivii rid mult. Dar iată citatul care ne preocupă aici:

„Noţiunea de comic are o accepţiune mult mai îngustă decât tragicul, restrângându-şi mereu publicul. Sunt oameni care nu râd la situaţii inferioare, pentru acest lucru fiind nevoie de un anumit temperament, o anumită finalitate.

Primitivul râde foarte mult. Dacă e adevărat că noţiunea de comic se restrânge în raport cu civilizaţia, în istorie comicul variază la infinit. Într-o tragedie antică sau într-o tragedie a lui Racine ori Shakespeare găsim aceleaşi sentimente pe care le găsim şi într-o tragedie de astăzi, sentimente ale aceluiaşi etern omenesc.

Nu tot aşa se întâmplă cu comicul. Azi o bună parte din spiritele lui Rabelais nu mai sunt rizibile, după cum ne par ieftine multe din glumele lui Dickens. Pe vremea lui Ludovic al XIII-lea era considerat ca foarte spiritual faptul că se scuipa în decolteul unei doamne; pe vremea lui Ludovic al XIV-lea acest lucru devenise deja un gest foarte urât şi complet dezaprobat. Dacă se poate spune, comicul e legat de o anumită generaţie, sau mai curând, orice generaţie îşi are comicul ei. Glumele părinţilor noştri ni se par greoaie şi nesărate”.[1]

Nimic de zis în aparenţă. Deşi putem face mai multe observaţii critice ţinând de estetica generală, ne mărginim la una singură, dat fiind că ne interesează direct: Mihai Ralea vrea să ne spună că „primitivul” râde fără motiv, adică *nu are obiect.*

[1] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică.* Ediţie de Ion Pascadi. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 42

Într-adevăr, se râde mult în lumea asta (se şi plânge?); unii chiar se îmbolnăvesc, se tăvălesc pe jos (vezi zicala „a se tăvăli de râs"), dând semne de isterie. Dacă frumosul este o judecată de gust, individuală ori de grup, nici comicul nu face excepţie de la regulă. Purtau bunicile noastre pantofi roşii şi geantă la culoare, asta nu înseamnă că şi nepoatele trebuie să le imite întru totul. Oricând frumosul se poate răsturna în comic. Dar dacă cineva râde fără motiv, mai precis, fără obiect, e grav; dă dovadă de sărăcie cu duhul. Mihai Ralea îl acuză pe „primitiv" de incapacitatea de a recepta situaţiile rizibile din jurul său. Nu aş fi dezgropat citatul respectiv, care face parte dintr-un curs universitar, dacă modul acesta simplist şi nivelator de gândire nu s-ar perpetua şi astăzi. Cine ia contact cu textul în discuţie este serios înclinat să dea dreptate autorului. În consecinţă, nu ne-ar rămâne decât să punem pe foc marea colecţie de proverbe ale românilor scoasă de Iulius Zanne, o capodoperă în domeniu.

Şi, totuşi, Mihai Ralea are o circumstanţă atenuantă. El s-a format în Parisul postbelic al lui Émile Durkheim şi Lévy-Bruhl, autori care descopereau culturile aşa-zis primitive cu gândirea „pre-logică". Tot ceea ce însemna colectivitate analfabetă şi secularizată era considerat înapoiere, existenţă măruntă, vecină cu animalitatea. Gustav Le Bon scria, în *Psihologia mulţimii,* că societăţile arhaice au drept trăsătură definitorie spiritul gregar şi de turmă; Georges Dumas, un psiholog celebru la 1900, făcea să apară marele său tratat de psihologie generală (în mai multe ediţii), care disocia, nu fără temei, râsul „fiziologic" al copilului, ca o descărcare nervoasă şi animalică, de cel „estetic" şi cu motivaţie intelectuală; iar S. Freud, pe care Ralea nu-l agrea, devenise deja celebru prin cartea sa *Totem şi Tabu,* având ca obiect geneza culturii în conflictul de hoardă dintre copii şi tatăl lor, stăpân absolut al gintei. Şi la noi se făcea asocierea prea directă (Al. Dima, *Conceptul de artă populară)* între omul simplu de la ţară, cu psihologie debilă, rudimentară, copil şi bolnavul mintal (nevroticul), schizofrenul. Era moda. Astăzi nu ne putem

permite să punem semnul egalităţii între societăţile arhaice pe motivul analfabetismului, să le privim cu dispreţ, fără a Ie cunoaşte bine mecanismele de gândire. Se poate întâmpla ca o colectivitate rurală, cu defectele ei evidente, să fie superioară din anumite puncte de vedere, îndeosebi în plan moral, unei societăţi hipertehnicizate. Deocamdată, nu ştim în ce măsură zborurile interplanetare au făcut bine umanităţii; nu ne îndoim, în schimb, că „primitivul" a ales, fără greş pentru sine, între bine şi rău, între frumos şi urât, mai mult decât atât, a ştiut să râdă şi când să râdă. Din acest punct de vedere putem vorbi chiar de o teorie a râsului, în cel mai serios sens al cuvântului.

Ne-o spune paremiologia. Există o sentinţă pe care am citat-o şi cu alt prilej, „Pentru un lucru de nimică râde dracul de se strică". Dacă luăm lucrurile mărunţel, pe firul apei, ajungem la legendele cosmogonice, în prelucrarea lor mai liberă. Diavolul se dovedeşte a fi un partener neloial la opera de zidire: Domnul face brazi înalţi şi drepţi, pizmaşul vine din urmă şi bate chiroane care se transformă, în cele din urmă, în crengi. Fireşte, Nefârtatele râde de se prăpădeşte, însă stăpânul ceresc, mai mare şi mai tare, nu-l ia în serios. Asta înseamnă că diavolul râde fără motiv, *nu are obiect.* Şi copilul râde, aparent fără motiv, dar i se iartă, pentru că treaba lui este să se joace. Nici nu se cunosc sentinţe împotriva copiilor pe această temă. Sentinţa citată mi se pare concludentă pentru a ilustra teoria obiectului comic: *diavolul este obiectul comic* întrucât el provoacă o situaţie falsă, anormală, faţă de care se ia poziţie punitivă prin ceea ce numim *râs.* Este o pedeapsă pe care tradiţia o administrează cu mare severitate celui în culpă. Fără a avea în vedere domeniul oral, Henri Bergson, pornind de la exemple din literatura scrisă, stabileşte una dintre celebrele sale legi ale comicului:

„Despre comic putem afirma că nu-şi poate produce efectul de şoc decât cu condiţia de a se năpusti din senin asupra unei suprafeţe sufleteşti cuprinsă în mod statornic de calm,

unificată. Indiferența este mediul său natural. Râsul nu are un dușman mai mare decât emoția. Nu vreau să spun că nu putem râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, sau chiar afecțiune. Numai că atunci, pentru câteva clipe, va trebui să uităm această afecțiune, să înăbușim acea milă. Într-o societate a inteligențelor pure, nu vom mai plânge, probabil, dar, cu siguranță, vom râde".[1]

Comicul este, deci, privilegiul oamenilor inteligenți și care reușesc să se obiectiveze, să judece la calm și la rece o anumită situație conflictuală. Nu avem motive să credem că lucrurile se întâmplă altfel în cultura tradițională. Partea de fond ține de calitatea observației: cine sunt acele *inteligențe pure,* cum le numește autorul francez? Ne aflăm într-un domeniu al aproximărilor, așadar nu trebuie să ne așteptăm la precizări matematice. Totuși, ca de fiecare dată, paremiologia ne ajută și aici. De exemplu: „Când se vorbește de râs,/ nu se spune de plâns./ Și când se spune de plâns,/ Nu se vorbește de râs". Această sentință pare sa o contrazică pe o alta: „Vai de nuntă fără plâns/ Și de moarte fără râs". Experiența concretă impune uzajul în așa fel încât cele două texte să se diferențieze între ele. Primul exemplu atrage atenția în sens bergsonian, că stările afective nu trebuie amestecate (râsul cu plânsul), pentru ca inteligența purificată să opereze corect și deplin. Sentința este destinată în exclusivitate judecății specifice comicului. Celălalt caz urmărește să împace extremele, ca individul să nu-și piardă cumpătul în situații limită. S-a înțeles că moartea nu trebuie considerată un sfârșit absolut, că ființa trebuie să fie permanent pregătită, „împăcată și tare".

Sentințele pe care le-am adus în discuție, și nu numai ele, au avut un rol imens în modelarea gândirii estetice și pot constitui repere în fundamentarea unei teorii a comicului și a râsului. Ne așteptăm la replica: în definitiv, ce mare lucru o

[1] Henri Bergson, *Teoria râsului.* Versiune românească de Silviu Lupașcu. Studiu introductiv de Ștefan Afloroaiei. Iași, Institutul European, 1992, p. 25

propoziţie, un microtext, un moft? Dar „buturuga mică răstoarnă carul mare". Dacă luăm în consideraţie toată întinderea limbii române în timp şi în spaţiu, microtextul devine macrotext. La drept vorbind, nici de la Pytagora nu s-au păstrat decât câteva propoziţii, pe care elevii săi le-au memorat conştiincios şi le-au transmis din generaţie în generaţie. Micro (macro) textul: „Pentru un lucru de nimică/ Râde dracul de se strică" se redimensionează nu numai prin vorbire, la nivelul limbii, dar şi la cel al variantelor, din care mai citătm două: „Pentru un lucru de nimică/ Râde prostul de se strică" şi „Pentru un lucru de nimică/ Râde baba de se strică". S-a ivit un element nou: dracul, prostul şi baba fac parte din aceeaşi familie de netrebnici. În prima variantă, dracul era pus în relaţie cu Dumnezeu. Aici apare mai curând o notă satirică decât o replică tăioasă, necruţătoare. Textul este concurat de altul, oarecum asemănător: „Mare-i Dumnezeu şi meşter e dracul". Cuvântul *meşter* are o dublă semnificaţie: pe de o parte, „cel mititel" apare ca un partener cât de cât demn de luat în seamă, pe de alta, un sens peiorativ şi ironic. Se subînţelege că diavolul „tace şi face", adică îl împiedică pe Dumnezeu de la lucrare, se pune împotrivă, desface ceea ce s-a făcut. În „Pentru un lucru de nimică/ Râde prostul de se strică" s-a renunţat la orice ambiguitate. E vizată prostia şi atâta tot. Prostia este un rău social care vatămă corpul sănătos al grupului şi tocmai de aceea trebuie îndepărtată fără cruţare. Se face simţită încă o lege a comicului, despre care vorbeşte Henri Bergson. Iată: „Pentru a înţelege râsul, trebuie să-l plasăm, din nou, în mediul său natural, care este societatea, trebuie, mai înainte de toate, să-i determinăm funcţia utilă, care este o funcţie socială. Aceasta va fi, să o spunem de pe acum, ideea călăuzitoare a tuturor cercetărilor noastre. Râsul trebuie să răspundă anumitor exigenţe ale vieţii în comun. Râsul trebuie să aibă o semnificaţie socială."[1]

[1] Henri Bergson, lucr. cit, p. 27

În sfera caracterului social, asupra căruia nici nu mai este cazul sa insistăm, tradiţia şi-a construit teoria comicului şi a râsului pe baza dualismului moral bine/ rău. Tot răul vine de la diavol, ni se spune în sens comunitar. Prostul şi baba sunt agenţi. Mai degrabă diavolul este privit cu oarecare îngăduinţă, de pildă în formula paremiologică: „Nu-i dracul chiar atât de negru"; dar niciodată omul din mediul prealfabetic nu a manifestat vreun pic de îngăduinţă faţă de ceilalţi doi protagonişti ai comicului, cărora li se adaugă leneşul, mincinosul, hoţul, etc. Dacă prostul are o singură meteahnă, baba este şi rea; se ţine de „drăcării"; face răul cu intenţie şi sistematic, de aceea nu există pentru ea nici o cruţare. În acest sens are dreptate unul dintre teoreticienii români ai fenomenului estetic (Victor Ernest Maşek), atunci când susţine că urâtul reprezintă o non – valoare, idee ce se cunoaşte de la Karl Rosenkranz şi se afirmă prin „negarea caracterului frumosului".

Am reuşit să identificăm pe de o parte obiectul râsului şi, implicit, al comicului, care îl îndeamnă pe individul angajat în sistem social să efectueze o judecată morală; iar pe de alta ne-am oprit asupra tipologiei obiectului comic, *dracul, prostul* şi *baba.* lată o notă distinctivă faţă de tradiţia scrisă. Şi aici se află caractere, moravuri, situaţii specifice, mai mult sau mai puţin efemere, un avar, un ipocrit, un fanfaron, unele în linii îngroşate, caricaturate, dar nu atât de puternic marcate cu pecetea răului. Nu se poate susţine nici pe departe că analfabetul râdea fără motiv, pentru un lucru „de nimică". Ba suntem în măsură să arătăm că şi-a fixat cu aceeaşi rigoare şi împrejurările, şi momentele când îi este permis omului cu judecată să rîdă. Aşa cum momentele importante din viaţa de familie ori din calendarul muncilor din cursul anului au fost reglementate prin ritualuri şi ceremonii, la fel s-a impus o disciplină aspră în metodologia râsului. Mai întâi, cine râde de cine? Există o sentinţă care nu trebuie nici o clipă trecută cu vederea: „Noi

râdem de unul, de doi şi patruzeci râd de noi". Putem vorbi de comic în comic, în asemenea situaţii de-a dreptul riscante şi absurde. Analfabetul vrea să avertizeze în legătură cu greaua misiune pe care şi-o asumă cel dispus să sancţioneze pe viu şi prin râs falsa realitate. Frica de ridicol a dat multă bătaie de cap, dovadă că sentinţa citată nu este singura. O găsim în diverse variante, mai mult sau mai puţin apropiate: „Râde om de om şi dracul de toţi"; „Unde se ceartă doi râde al treilea"; „E uşor a râde pe uscat de cel ce e în vârtej"; „Nu râde de măgar, că vine vremea să încaleci pe el". Într-o formulă paremiologică de tipul: „Râde raţa de baltă/ şi baba de fată", aici clienta noastră nu este numai rea, ci şi proastă. Baba s-a descalificat din principiu, pentru că mentalul o asociază cu diavolul, deci nu are motiv să râdă şi încă de fată. Pentru ea, situaţia este mai mult decât comică. Întrucât râde de fată, înseamnă că e rea, nu poate suferi concurenţa; dacă o imită pe raţă, deducem că e proastă. Această pasăre nu este capabilă să plutească pe ape curate şi repezi, iar balta, pe deasupra, se află în stăpânirea diavolului, unde îşi găseşte el sălaşul. De altfel, raţa nu prea este simpatizată în general, e cam sărăcuţă cu duhul, spre deosebire de şerpii cei înţelepţi ori de albinele harnice. Caracterul rizibil al sentinţei în discuţie iese în evidenţă şi prin raportare la alte texte şi la situaţii asemănătoare: „Râde ciob de oală spartă"; „Râde ciocanul de nicovală"; „Râde rupt de cârpit"; „Râde Tanda de Manda".

Omul din colectivităţile arhaice nu este lăsat să stea singur, deoparte, în izolare, cum ar spune poetul „... tu aşează-te deoparte/ regăsindu-te pe tine". I se interzice aşa ceva, iată, încă un aspect al caracterului social al râsului: trebuie să intre în joc. „Tot omul e dator să ţie odată satul de vorbă". Textul are în vedere momentele solemne, ceremonioase şi nu prezintă o conotaţie rizibilă. Dacă se hotărăşte s-o facă, trebuie să vorbească frumos, cu socoteală, altfel cade în comic. Am lăsat la urmă intenţionat o sentinţă rarisimă, ca şi cum ar rezuma

întreaga problematică. Înainte de toate, ea aduce un element suplimentar în precizarea obiectului comic. „Râsul are trei fraţi: pe nebun, pe nerod şi pe tine însuţi". În altă parte, tipologia obiectului comic era fixată la *drac, prost* şi *babă.* Aici îşi face loc şi nebunul, în măsura în care dă dovadă de deficienţe comportamentale, dar mai ales subiectul care vorbeşte, osândit în fiecare clipă de pericolul de a provoca râsul fără voie. Nimeni nu scapă de asta, aşa cum avertizează şi următorul exemplu: „Nu râde de alţii, uită-te la tine".

Când scriitorii clasici se arătau impresionaţi şi încântaţi totodată de „bogăţia de înţelepciune", aveau motive să ia lucrurile în serios. Căci analfabetul nu are egal, iar aceasta nu trebuie luată ca o judecată de valoare; este o chestiune de stil de gândire. Foarte sever cu sine însuşi, el s-a distins prin observaţii ascuţite, prin fineţea disocierilor iar, după caz, a asociaţiilor, prin mult curaj. Ultimele două exemple în care se supraveghează fără cruţare constituie dovezi de curaj în gândire; spre cinstea lui, de „inteligenţă pură".

ÎNCHEIERE

De regulă, în „încheierea" unei cărți se repetă într-o formă concisă ceea ce s-a spus în „cuvântul lămuritor", de la început. Asta da încheiere, o încheiere absolută, cu punct și fără de la capăt. Cititorul întoarce ultima filă, nerămânându-i decât să decidă dacă trebuie să-l creadă pe autor pe cuvânt (sau nu), să-l critice în gând, în presă sau să-l laude cu uşurătate. Nu orice alternativă este fructuoasă, propice dialogului esențial, acela dintre autor şi cititor. Trebuie să existe şi o altă cale. De aceea prefer „încheierea care deschide", cum ar spune Noica. Dar, atenție: el nu a inventat singur această sintagmă filosofică, nici măcar ajutat de Heidegger. A găsit-o cu tunică şi coif, gata echipată, în straturile adânci ale culturii tradiționale, mai precis, în mitologia morții. Este vorba de metafora funerară a punților şi a podurilor. Peste ele trebuie să treacă „dalbul de pribeag" în lunga-i călătorie, ştiind că, permanent, în față se află *ceva,* deschiderea salvatoare.

Numim inițiere seria succesivă de încercări spre „dincolo", trecerea peste poduri, punți, râuri, prin uşi, garduri şi ziduri care străjuiesc bine locurile. Termenul mi se pare fericit ales: de la un obstacol la altul, individul se simte întărit în spirit, iar iluzia că se apropie de țintă se transformă în certitudine. Şi pentru autor-cititor, fiecare carte, lucru ştiut, este o încercare, o experiență care decurge din ceva anterior şi care se cere repetată la infinit, în chipuri diferite, asemănătoare totuşi. Omeneşte vorbind, nu s-a văzut autor, mă refer la cei mari (nici Homer, nici Shakespeare, nici Dostoievski), care să fi elaborat

două opere total diferite una de alta, după cum nu s-a văzut erou în mitologie sau personalitate în istorie, în situaţii absolut identice. Păstrând proporţiile şi raporturile (deoarece nu vreau să cad în ridicol, ci să reţin doar exemplificarea), prefer să nu mă explic mai mult. Experienţa, pentru mine, s-a consumat. Şi nici nu vreau să fac vreo referire la cartea viitoare, care. desigur, va decurge din aceasta. Încă nu ştiu „ce va fi mâine". Am citat titlul cărţii unui coleg. Mai util mi se pare să-i semnalez cititorului, înainte de a le afla singur, defectele acestei cărţi; ca un exerciţiu preliminar pentru următoarea încercare şi trecere. Sunt două mai importante; nu mă îndoiesc şi de existenţa altora. Aş fi dorit ca această carte să fie mai sobră, mai puţin analitică. La aceasta mă obliga şi subtitlul, *Despre frumos în cultura orală.* Se cuvenea, prin urmare, o abordare categorială. Aceasta cu atât mai mult cu cât figurează în sumar un capitol cu accente teoretice, *Estetica elementelor* şi altul, final, *Estetica urâtului.* Ambele privesc problemele din perspectiva esteticii generale. În al doilea rând, structura lucrării nu mi se pare, acuma, suficient de fermă. Ordinea capitolelor, dacă se poate vorbi aici de ordine, o văd oarecum întâmplătoare. Capitolele se armonizează, până la urmă, îşi corespund, însă ţin foarte mult la arhitectura cărţii, întrucât prin aceasta se relevă izbânda spiritului ştiinţific, dialectica argumentării. Îmi displac teribil forma amalgamată, discuţiile haotizate, expunerile gâtuite. Cunosc autori care dintr-o carte ar fi putut croi trei, dacă ar fi introdus ordine şi ar fi separat temele.

În ce mă priveşte, am oscilat mereu între *frumuseţe şi frumos* şi a izbândit Afrodita, adică elementul de *anima* (Jung) din mine, în dauna lui *animus.* Frumuseţea este mai lirică, mai unduioasă, pe când frumosul mi se pare sobru, distant; frumuseţea coboară în lucruri, dă viaţă formelor, într-un cuvânt, „se arată" zâmbitoare şi senină; în schimb, frumosul se abstractizează în concepte. De aceea am alunecat prea mult în analize, m-am lenevit, cum s-ar spune, contemplând formele frumoase

şi sensibile. Singurul câştig cu care rămân (dar să nu mi se ia în nume de râu) este că am extras din descântece, colinde şi din paremiologie, categorii ale oralităţii destul de dificile, înţelesuri mitice şi estetice; atâta cât m-au ţinut puterile.

Trebuie să fac şi următoarea mărturisire: intenţia iniţială nu a fost să scriu o carte, ci un singur articol, cu tema: *frumuseţea ca dar al apei.* Cu acest prilej am redescoperit-o pe Afrodita. Mergând pe firul apei, din colecţie în colecţie de documente etnografice şi poetice, am constatat că şi focul are virtuţi magice în aducerea la iveală a frumuseţii. În acest punct m-am despărţit de Afrodita, cu folos dar şi cu pagubă, pentru că m-am trezit mergând pe căi colaterale. Astfel am ajuns la *peisaje celeste;* de aici până la *peisaje terestre* nu-i decât un pas. Şi tot aşa. Se mai poate observa că lipseşte un capitol despre Eros, despre dragoste. Cum să scriu despre Afrodita şi să omit o asemenea temă? Nu numai la greci, dar în toate mitologiile, inclusiv în literatura orală românească, frumuseţea şi dragostea sunt relativ sinonime. Din aproape în aproape, trebuia să ajung şi la Dor, la Amor, la Kamadeva. chiar la Thanatos; intram în domeniile atât de fascinante ale mitologiilor şi literaturilor comparate, încât textul s-ar fi îmbogăţit cu siguranţă, dar cu riscul sacrificării, în continuare, a armoniei sale totale. Iată că vorbind şi mergând, m-am şi apropiat de o nouă „încercare" în itinerariul meu de „dincoace", deocamdată. Căci o temă comparată care să pună în relaţie simbolurile lui Eros şi ale lui Thanatos nu mi se pare de neglijat. Va urma.

„Există România profundă…”

Patru Ursache în dialog cu **Alexandru Ovidiu Vintilă**

Alexandru Ovidiu VINTILĂ: Stimate domnule profesor, în primul rînd, vă mulţumesc pentru că aţi acceptat să realizăm acest interviu. Este o onoare să vă avem invitat al revistei. Prima întrebare la care aş vrea să-mi răspundeţi este următoarea: ce a însemnat şi ce înseamnă comunismul? A reprezentat acesta pentru dumneavoastră, vreun moment, un miraj? Şi aici mă refer la primele manifestări ale comunismului în România. Cum aţi perceput acele timpuri, tînăr fiind? Cum vedeţi astăzi ceea ce s-a întîmplat sub comunism?

Petru Ursache: Comunismul, în desfăşurarea lui asiatică, aşa cum l-au cunoscut părinţii, profesorii şi generaţia mea, a însemnat *apocalipsa* în cel mai copleşitor şi cutremurător înţeles, fără egal în seria cunoscută de fabulaţii ale imaginarului negru. Cînd se spune că, în epoca modernă, realitatea bate ficţiunea, la orînduirea comunistă se face referinţă, fără îndoială. Dante a rămas mult în urmă cu *Infernul* său. A fost inventat de oameni cu psihologie de fiară şi slujit de indivizi pe măsură, declasaţi şi primitivi, adunaţi în cete şi puşi în funcţii de comandă să destabilizeze, să infesteze principiile morale şi bunele obiceiuri, ascultînd de ordine pornite din centre de comandă totdeauna ucigaşe. La mine în comună (Popeşti-Iaşi), întîiul primar, imediat după nenorocirea generală din august 1944, a fost o căzătură de om, ţiganul Vasile Apetrechioae, o figură sinistră, care umbla prin sate după cote, impozite şi corvezi, însoţit permanent de un ostaş sovietic înarmat pînă-n dinţi; şcoala a fost pustiită un an-doi. La „Liceul Naţional” – Iaşi, unde devenisem elev din 1945, cadrele didactice duceau viaţă de coşmar: profesorii Ocneanu, Raşcu, Marineanu, Tăzlăuanu, Gliga, Papastopol, Diaconescu, Bălteanu,

nişte „uriaşi" ai învăţământului, cum ar spune Delavrancea, au sfîrşit în închisoare şi în moarte. Aproape douăzeci de ani nu s-a dezlipit „maşina neagră" din marginea satului meu, de lîngă stejarul lui Talmaciu-Cucoş. Echipajul făcea expediţii noaptea cu automatele pregătite. Indivizii nici nu vorbeau bine româneşte. Din cînd în cînd, se vestea prin sat cine a fost înhăţat şi dus în cursul nopţii. Cînd mă întorceam în vacanţe, mi se relatau lucruri întristătoare.

Ce *miraj*? Eu eram al satului şi, probabil, am rămas şi acuma. Pentru mine, comunismul a însemnat o „gaură neagră" în fiinţă şi în istorie, distrugerea tuturor reperelor existenţiale, morale, umane, deprinse printr-o îndelungată şi sănătoasă tradiţie, prin generaţii de oameni cu judecata aşezată. În dimineaţa lui noiembrie 1946, cînd s-a anunţat victoria comuniştilor în alegeri, la mine-n sat *s-au tras clopotele ca pentru mort*, iar oamenii s-au dus, cu preotul în frunte, să se roage la mormîntul eroului necunoscut, din mijlocul cimitirului. *Miraj* o fi fost pentru secăturile şi aventurierii care au pus mîna pe putere, s-au văzut în slujbe fără să le merite, pentru că le-a pus dracul (nu Dumnezeu) mîna-n cap. *Miraj* o fi fost pentru „nostalgicii" care s-au văzut detronaţi după lovitura brucano-iliescistă din decembrie: apar la televizor, dînd drumul vorbelor goale fără jenă, scriu articole neocomuniste şi iresponsabile. Unii se străduiesc să asocieze „stînga" cu „dreapta" sau „orizontala" cu „verticala", ca să justifice vieţuirea într-un spaţiu haotic şi dirijabil după capricii, de o mînă de „elitişti" făcuţi de azi pe mîine. Sunt la fel de culpabili prin răul pe care îl întreţin în continuare, ca prima generaţie bolşeocomunistă, fiind dirijaţi prin centre asemănătoare de comandă. Cum se spune: comunismul a murit, „vrem schimbare", dar trăiască extrema stîngă, cominternistă.

A.O.V.: Ştiut fiind faptul că aţi urmărit îndeaproape fenomenul martirajului românesc petrecut în comunism, mai ales în perioada de pînă în anul 1964; ce ne puteţi spune,

sintetizînd, despre acest subiect? Este necesară azi abordarea acestuia? Dacă răspunsul este negativ, vă rog, de asemenea, să-l justificaţi.

P.U.: Cu alte cuvinte, stimate domnule Alexandru Ovidiu Vintilă, îmi propuneţi să continui discuţia. Fie. Literatura concentraţionară reprezintă fondul de aur al informaţiei noastre istorice, baza reală, concretă, pentru orice discuţie de interes ştiinţific, dacă vrem să înţelegem clar şi sigur ce s-a întîmplat cu noi, românii, de la cel de al Doilea Război Mondial încoace, deceniu după deceniu, pînă în momentul de faţă, deci şi după povestea cu „căderea" Cortinei de Fier. Ştim sigur cum şi în ce împrejurări au pus bolşevicii mîna pe putere, împotriva faptului că, practic, nici nu existau ca forţă politică în viaţa internă a României: o grupare minusculă, anonimă, cuprinzînd cîteva sute de indivizi, majoritatea cetăţeni străini, cu domiciliul peste graniţă: evrei, unguri, ruşi, bulgari, ucraineni, după chipul şi asemănarea Cominternului. Acea grupare nici nu avea denumire concludentă la data instaurării în deceniul postbelic. Îşi spunea „Partidul Comunist din România", nu *român*, cum şi-a zis ulterior. Formula „din România" era mai potrivită pentru că nu implica reprezentativitatea etnică; însă, totodată, nici statutul de legalitate. Dar au intrat în rol tancul, secera şi ciocanul, s-au ajutat de Tribunalul poporului, instituţie pretins juridică, profund ilegală şi criminală, de unităţi de ostaşi roşii plasate în toate oraşele ţării, pînă şi în tîrguleţe, de comandouri de fabrică şi de stradă, instruite să răscolească din temelii societatea românească, pentru a fi aservită trup şi suflet Kremlinului. Ştim şi cine „a tras în noi după 22", la comanda lansată de troica Brucan-Iliescu-Roman. Numărul celor ucişi atunci depăşeşte cifra cu care Partidul Comunist din România s-a instalat la conducere după frauduloasele alegeri din 1946. Aşa stînd lucrurile, urmaşii victimizaţilor din decembrie 1989 ar trebui să se constituie într-un partid într-adevăr revoluţionar, democratic şi să treacă la acţiune, adică să-i pedepsească exemplar pe gălăgioşii din balcon.

După desecretizarea, din păcate parţială şi restrictivă a arhivelor, s-au tipărit, totuşi, în ultimele două decenii, multe volume de interes documentar, în editurile din ţară, dar şi de la Chişinău, Cernăuţi... Ele privesc viaţa martirică a deţinuţilor politici, din întinsa reţea de închisori şi de lagăre, deportările de populaţie cu zecile de mii, îndeosebi din Banat spre Bărăgan şi din Basarabia spre Siberia, masacrele populaţiei din Bucovina şi Transnistria, rezistenţa din munţi, care n-a avut loc numai în Făgăraş, cum se spune doar în şoaptă, ci s-a extins ca focare intense şi de durată în Apuseni, Argeş, Dobrogea, Vrancea, munţii Bucovinei. Dar, mai ales, au apărut lucrări extrem de utile privind războiul din Răsărit, purtat de viteaza armată română sub conducerea Mareşalului pentru eliberarea Basarabiei şi a Bucovinei, ţinuturi româneşti răpite în mod fraudulos şi „strigător la cer" de călăul popoarelor europene. Războiul a fost o pagină de eroism şi de mîndrie pentru neamul românesc. Chiar dacă sfîrşitul nu ne-a fost favorabil, mai ales după masa tratativelor dictate de convenţii secrete şi laşe, ostaşii români de toate gradele s-au comportat exemplar pe linia de bătaie şi, inclusiv, în condiţiile captivităţii siberiene, trezind admiraţia şi respectul celorlalte categorii de prizonieri, nemţi, japonezi, italieni, unguri.

Nimic nu se spune despre toate astea în manualele de istorie. Şi azi, ca şi în trecut, se preferă ocultarea ori falsificarea datelor şi evenimentelor reale. Începutul se datorează lui Mihai Roller, cu „istoria" sa. Lansarea volumului la Iaşi s-a făcut în forţă, în aula Bibliotecii de la Fundaţie: asistenţă aleasă după criterii politice, iar clădirea – înconjurată de armată. Osipov (de la care deţin informaţia), fost luptător pe frontul de răsărit, aflat atunci în sală, s-a ridicat şi a spus cîteva fraze în dezacord. Imediat poliţiştii au sărit pe el (era student la Facultatea de Istorie), punîndu-i cătuşe şi ducîndu-l direct la închisoarea Galata.

Mişcarea strategică era bine calculată: dacă la o primă lansare se proceda cu precauţie iar la nevoie în forţă, era de aşteptat ca următoarele ediţii să se desfăşoare în condiţii mai

potolite, fără incidente. Cu timpul, spiritul începe să lîncezească, interesul pentru adevăr scade, în schimb, minciuna devine şi mai activă. Tocmai de aceea se cuvine şi *trebuie* spus corect şi documentat *ce* şi *cum* a fost, ce s-a întîmplat în deceniile postbelice, filă cu filă, pînă în clipa de faţă; prin instituţii abilitate şi personalităţi competente; repetat şi sistematic, nu la întîmplare, amatoristic.

Ce-au avut cu bieţii ţărani din satul meu şi de oriunde, fiinţe paşnice, cu purtare omenească şi cu credinţă în Dumnezeu? Dar cu armata devotată pînă la moarte statului şi ţării? Documentele arată că, în cîteva luni după armistiţiul din august 1944, deci în condiţii de înţelegere, de „pace", ocupanţii au pus în lanţuri 34 de generali. Au urmat alte zeci şi sute de ofiţeri superiori. Ce au avut cu ctitorii Marii Uniri, cu Iuliu Maniu în frunte, cu Iuliu Hossu, Ion Nistor, Pan Halippa? Dar cu preoţii, scriitorii, oamenii de ştiinţă, de cultură? Politica de victimizare a urmărit decapitarea etnicului şi, mai departe, prin distrugerea instituţiilor fundamentale, spulberarea oricărei şanse de regenerare cu forţe proprii. Într-adevăr, nu am mai avut posibilitatea de a forma oameni reprezentativi în nici un domeniu de viaţă spirituală, politică, administrativă, după desfăşurarea acelui tăvălug al morţii. Tineretul trebuie să afle din care direcţie a venit şi continuă să vină răul, anume dinspre stînga comunistă, s-o înlăture grabnic, pentru a-şi crea condiţii normale de existenţă la el acasă.

A.O.V.: Vorbiţi-ne, vă rog, despre memorie, despre cultura memoriei.

P.U.: Memorie înseamnă istorie, identitate, existenţă. Comuniştii au atacat cu înverşunare toate aceste trei dimensiuni ale fiinţei etnice. În faza proletcultistă şi apoi ceauşistă, s-au întrecut prin a deforma printr-o politică dusă în doi timpi; minimalizare/redimensionare forţată pînă la orbire; nu vezi pădurea, dar vezi copacii – transformi răchita în plop. Un beţivan notoriu şi temut scandalagiu de prin portul Brăila, anume Ştefan

Gheorghiu (după relatările lui Panait Istrati), a ajuns emblemă comunistă purtată în fală, adică nume de instituţie academică, destinată să formeze cadre politice „de nădejde". Hoţii de codru au devenit eroi populari, ca să se spună, în jargon marxist-leninist, că s-a ascuţit şi la noi lupta de clasă. În schimb, Mihai Viteazul era minimalizat, pentru că le-ar fi dăunat ţăranilor. Pentru Ion Vitner, junimistul Maiorescu trebuia îndepărtat fără urmă din existenţa noastră, iar Gherea, amicul lui Racovski, bulgarul cominternist care ne duşmănea de moarte, trebuia ridicat în slăvi. Scria noul şef al literaţilor români, promovat prin „reforma" învăţământului patronată de Iosif Chişinevschi: „Gherea este primul care plasează critica literară pe terenul sigur şi de prestigiu al ştiinţei, singurul care face din critica literară o unealtă admirabilă de discernământ, un instrument de ridicare a nivelului cultural al masselor de cititori, un instrument de împrăştiere a culturii în masele largi ale poporului, un îndrumător lipsit de şovăială pentru lectorul nepregătit şi neavizat" (Ion Vitner, *Critica criticii*, Colecţia „Contemporanul", s. a., Bucureşti, p. 13). Dar şi Paul Cornea (liderul unor „elitişti" de astăzi, ca Mihai Zamfir) credea că Cezar Bolliac era mult mai important decît Mihail Kogălniceanu, Al. Russo şi Vasile Alecsandri la un loc. Doar scrisese *Clăcaşul*, poezie revoluţionară. Te cutremuri.

Tot în vremea proletcultistă a lui A. Toma, a lui Şelmaru, a lui Leonte Răutu, un anonim, adică un cizmar din Tg. Frumos care comisese cîteva versificări modeste, de uz intern, Th. Neculuţă, era valorificat în aceiaşi termeni ca Eminescu, în presă şi cursuri universitare. Am „beneficiat", ca student, de un asemenea curs. Gheorghe Agavriloae vorbea despre Eminescu timp de un semestru, după care urma, tot în desfăşurare de un semestru, prelegere de prelegere, Th. Neculuţă. Poeziile cu tematică proletară despre robi şi cusătorese erau tipărite în colecţia „clasicilor români", iar autorului i se decernase titlul de membru (postmortem) al Academiei Române. Gheorghe Agavriloae avea „dosar bun" la cadre. Făcuse parte din gruparea politică a lui Titel Petrescu şi

înființase împreună cu G. Ivaşcu o revistă de stînga, „Manifest". Drept urmare, din modest profesor de liceu, apologetul cizmarului din Tg. Frumos a ajuns şeful Catedrei de Literatură română a Facultăţii de Litere din Iaşi, funcţie deţinută cu ani în urmă de G. Ibrăileanu şi apoi de G. Călinescu. Pentru comunişti, punct ochit-punct lovit: Catedra de Literatură română, prestigioasă pe vremuri, a fost aruncată în anonimat, în sensul că, odată cu instalarea noului titular, Gheorghe Agavriloae, un *nimeni*, a ieşit din memorie. Aşa s-a întîmplat şi cu alte catedre ori facultăţi: istorie, filosofie, psiho-pedagogie, etc.

Alta a devenit tactica neocomuniştilor, care şi-au găsit vad după sinistra farsă a „revoluţiei" din decembrie 1989: diminuarea prin deformare, omitere, prin rechizitoriu, prin batjocorire, caricaturizare, negaţie, aroganţă „elitistă", invocarea unui „nou" canon estetic (despre care, la drept vorbind, nu se ştie mare lucru). Imediat după acel faimos decembrie, au intrat în colimator Eminescu, Tudor Arghezi, Mircea Eliade, Nae Ionescu, Marin Preda, nume cu pondere pe parcursul mai multor generaţii. Unii au fost trecuţi discret sub tăcere (Al. Macedonski, Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Ion Barbu, Nichita Stănescu). Rareori se pomeneşte de literatura exilului (Vintilă Horia, Ştefan Baciu, Aron Cotruş), de poezia de închisoare (Radu Gyr), ca şi de scriitorii basarabeni şi bucovineni. Folclorul a fost uitat cu desăvîrşire, dar se încearcă repunerea în circulaţie a proletcultiştilor notorii: Nina Cassian, Ov. S. Crohmălniceanu, Zigu Ornea, chiar Sorin Toma, şi se supradimensionează importanţa lui Fundoianu, Tzara ori Bonciu.

Memoria îşi găseşte suport şi în monumente istorice, nu numai în capodopere literare. În această privinţă, Iaşul, ca să mă restrîng, prezintă aspecte negative, „strigătoare la cer", după o expresie propusă în dialog, provocate din rea-credinţă, nepricepere, nepăsare, neglijenţă. Aşadar, unele cu substrat politic, altele de natură administrativă. Să le luăm pe rînd: sub pretextul modernizării oraşului, Palatul domnesc a fost strivit şi abandonat, ca să se ridice, în coastă, un mare complex comercial, „unic" în ţară,

cum se laudă profitorii apăruţi de pe nu ştiu ce meridiane. Putea fi plasat oriunde în altă parte. O izbîndă a kitsch- ului: cu scări peste scări, magazine peste magazine şi multă populaţie agitată. Copoul a fost şi el hăcuit sub domnia lui Simirad: zone dezgolite de copaci şi de vegetaţie, case noi, construite în dezacord cu ansamblurile înconjurătoare: farmacia Fischer, casa-restaurant-hotel Vlasov, etc. Universitatea s-a trezit şi ea, pe trepte, cu doi lei de tot ridicolul, fala fostului rector Gh. Oprea, un economist mărunt, fără preocupări didactice, de bibliotecă, de editură, ca să devină util învăţămîntului; obsedat, însă, de bani şi de funcţii politice: membru în Parlamentul Europei, alături de celebrele figuri, Becali şi domnişoara Eba. Hotărît lucru: mentalul comunist a alterat grav comportamentul cadrelor didactice. Idealul fiecăruia, de la şef de catedră, la decan, la rector, este să devină politician.

Mîndria Iaşilor dintotdeauna, domnule Alexandru Ovidiu Vintilă, a fost salba de case memoriale, de scriitori, de universitari, de clerici, de oameni de cultură, politicieni patrioţi şi de valoare. Au rămas cîteva, şi ele programate, parcă, să dispară. Iată Casa Conachi de pe bulevardul Copou, pe traseul Biblioteca Fundaţiei-Universitate: cu etajul impracticabil, balconul în cădere, zidurile coşcovite. Vreo două încăperi adăpostesc o cîrciumă oarecare. Sau Casa Gavril Muzicescu de lîngă Rîpa Galbenă, prima instituţie muzicală din Iaşi şi din ţară, celebră pe vremuri; nu poate trezi nici un interes cultural vizitatorului: cu ferestrele bătute în scînduri, cu treptele de la intrare năruite, pe care se opresc noaptea cerşetorii şi aurolacii. Dar şi Casa Başotă de pe strada Sărăriei, o minune arhitectonică, refăcută (culmea!) pe timpul comuniştilor, astăzi cu înfăţişare jalnică. Şi acolo e o cîrciumă de mahala. Ca să nu mai pomenesc de clădirea Muzeului de istorie naturală de pe Bulevardul Independenţei, de Casa Tonitza rătăcită de tot prin Tătăraşi şi de multe altele.

Numai pe strada Lascăr Catargi istoricii de profesie consemnează vreo zece puncte memoriale. Şase dintre ele se află în evidenţa directă a Comisiei Monumentelor pe ţară: vechea clădire

a sediului Postului de Radio (de la nr. 44), fostă reşedinţă a lui I.C.Brătianu din timpul Primului Război Mondial şi din anii Marii Uniri, Casa memorială Emil Racoviţă, Casa memorială Emil Palade, Casa memorială Petre Andrei. Din păcate, două sunt revendicate de „noii proprietari", avînd domiciliul, în momentul de faţă, peste mări şi ţări. Stau gata să le înhaţe. E vorba de clădirea în care se află (încă) Institutul de Arheologie al Academiei Române (cu un depozit de sute şi mii de piese muzeale, de pe cuprinsul întregii Moldove) şi de clădirea Institutului de Istorie „A. D. Xenopol". Amîndurora li s-au repartizat, în derîdere, spaţii în fostele grajduri de pe strada Sărăriei, care au aparţinut pe timpuri Regimentului de cavalerie. Locul este în paragină. Monumentala Casa Tafrali de pe Bulevardul Carol I, dintre Universitate şi Grădina Copou, a devenit Centrul de istorie a Evreilor şi Ebraistică «Dr. Alexandru Şafran», deşi celebrul istoric şi clasicist Orest Tafrali şi-a donat locuinţa, încă din timpul vieţii, Universităţii „Al. I. Cuza", în beneficiul Facultăţii de istorie, unde a profesat o viaţă. După ce, în scurtă vreme, Iaşul va fi canalizat, pavat şi feţuit, cu fonduri de la Comunitatea europeană şi cu sudoarea noastră, s-or muta şi noii locatari cu acte „în regulă". Mulţi, mulţi. Am auzit vorbindu-se adesea de *specialişti* (se dau şi nume) în fabricarea de acte de proprietate. Posibil. Dacă ţara „nu mai are graniţe", nu mai e stăpînă pe propriile destine, se ivesc şi se înmulţesc „găurile negre", după programele oculte ale investitorilor străini.

Partea cea mai „strigătoare la cer" privind distrugerea patrimoniului istoric-cultural şi, implicit, ştergerea memoriei, spre paguba generaţiilor viitoare, este înstrăinarea unor case memoriale de mare notorietate naţională. Casa muzeală Codreanu, nu se ştie pe ce căi a intrat în posesia unui individ oarecare; Muzeul Teatrului, fosta Casă a Vornicului Alecsandri, recent renovată, a ieşit şi ea, în mod suspect, din evidenţă, iar obiectele muzeale depuse în cine ştie ce subsoluri insalubre. Se spune că a fost revendicată. De cine? În ce mod? Se mai zvoneşte, tot mai insistent, că Muzeul Sadoveanu, la origine fosta locuinţă a lui

Mihail Kogălniceanu, ca şi Muzeul Unirii de pe strada Lăpuşneanu ar fi, de asemenea, revendicate. Şi în aceste cazuri s-ar fi ivit „noii" proprietari cu acte „în regulă". Ce se întîmplă. Ce intreprinde primarul, că şeful CJ-ului, Simirad, am văzut ce-a făcut. Cum reacţionează oamenii de cultură, creatori de opinie şi încrezători în legalitate? Deocamdată, tăcere. Dar, se pare, o tăcere vinovată.

A.O.V.: Credeţi într-un ceas mai bun al istoriei?

P.U.: Depinde de noi, de capacitatea de a ne organiza pe teren propriu şi cu forţe generatoare, ca să devenim utili şi creatori; cum s-a întîmplat în repetate rînduri, pe vremea domniilor mari, a reformelor lui Cuza şi Haret, în perioada interbelică. Povestea cu investitorii străini, după ce au fost distruse sistematic industria, agricultura, instituţiile, cu alinieri la comuniuni internaţionale, ţine de retorica mafiotă. Şi apoi se cuvine să ne respectăm între noi, cu răspundere şi echilibru psiho-mental. Dacă nu încetează spectacolele penibile la cele mai înalte nivele, preşedinţie, parlament, guvern, justiţie, scoase în stradă, şi la rampa televiziunii, şansele se amînă nu doar de azi pe mîine, ci pînă la sfîntu' aşteaptă. Am ajuns să-i derutăm chiar şi pe partenerii de bună credinţă, dacă mai sunt.

A.O.V.: Gabriel Liiceanu mărturiseşte într-un interviu că mereu a visat să susţină o rubrică săptămînală intitulată «Lucruri strigătoare la cer». Dumneavoastră ce aţi scrie, acum, în dreptul unui aşa titlu?

P.U.: Cam aşa ceva:

– Este „strigător la cer" că preşedintele Ion Iliescu şi-a luat ca primă deviză în programul postdecembrist: *Ţara noastră nu mai are graniţe*. Atac direct şi de lungă durată la Constituţie;

– Este „strigător la cer" că, postdecembrist, s-a năpustit asupra noastră o armată de aventurieri ocupînd posturi de conducere, din eşalonul al doilea al comunismului, falşi politicieni,

falşi oameni de cultură, falşi formatori de opinie, producînd, cu vădită intenţie, o altă direcţie greşită în existenţa noastră;

– Este „strigător la cer" că tocmai aceia care *strigă* cel mai tare împotriva relelor inimaginabile din societatea civilă nu vor să priceapă că totul se datorează tocmai greşelilor lor, gestionării de ieri şi de azi;

– Este „strigător la cer" că mulţi aflaţi în funcţii de conducere reclamă răul, dar nu propun şi soluţii de îndreptare;

– Este „strigător la cer" că revistele (de regulă, centrale), editurile, posturile de radio-televiziune, bine remunerate, sunt aservite Puterii, ducînd campanie denigratoare împotriva culturii tradiţionale, a personalităţilor reprezentative;

– Este „strigător la cer" că la împlinirea celor 200 de ani, în 2012, de la răpirea Basarabiei şi Bucovinei, instituţiile centrale bucureştene, începînd cu Parlamentul, Preşedinţia, Guvernul şi continuînd cu Patriarhia şi cu Academia, nu iniţiază vreo manifestare de interes naţional;

– Este „strigător la cer" că instituţiile de bază, Şcoala înainte de toate, sunt decimate, dispersate, demolate, ca să nu se poată forma o intelectualitate activă şi creatoare;

– Este „strigător la cer" că asociaţiile de scriitori nu încearcă să se constituie într-o forţă reală, capabilă să promoveze valorile autentice;

– Este „strigător la cer" că ţara noastră nu trimite peste hotare, în scopuri diplomatice, persoane de bună credinţă, care să ne reprezinte cu demnitate şi cu prestigiul pe care îl meritǎm.

– Este o ruşine dezinteresul, ca să nu spun mai mult, privind campania internă în vederea formării unui curent favorabil obţinerii premiului Nobel, cum am meritat şi încă meritǎm.

– Este strigător la cer că, profitînd de ocazie, se lansează persoane cu totul neindicate, improvizate, lipsite de talent. Mă gîndesc la Norman Manea care îşi face presă favorabilă, fie în vest, fie la noi acasă, deşi se arată un duşman fără leac al românilor. Pe cine doreşte să reprezinte?

– Este „strigător la cer” că nu sunt sprijiniţi tocmai asemenea autori de talia lui Paul Goma şi Nicolae Breban, cu ţinută morală impecabilă şi care şi-au consacrat întreaga existenţă scrisului în limba maternă, aşa cum stă bine unor talente de excepţie.

Recunosc, sunt cam multe „strigăte”. Dar cu temei. Ar putea constitui sumarul unei cărţi.

A.O.V.: Sunteţi un exeget, deopotrivă, al lui Mircea Eliade, Cezar Ivănescu şi Paul Goma. În acest sens amintim doar de substanţialul dumneavoastră tom *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*; mă refer aici la ediţia revăzută şi dezvoltată, care a văzut lumina tiparului în anul 2008. În 2010, aţi republicat o carte dedicată poetului amintit, *Eros Thanatos la Cezar Ivănescu*. Iar anul acesta, în 2012, aţi devenit autorul unui volum intitulat *Omul din Calidor*. Acesta din urmă este o carte despre Paul Goma. Aşadar, iată un triptic excepţional al literaturii române. Spuneţi-ne ce vă leagă de fiinţa acestora?

P.U.: Dacă îi adăugăm pe Maiorescu şi pe Sadoveanu despre care am scris în mai multe rînduri, „ideea” de triptic intră în dificultate. Recunosc, a fost un interes filologic şi profesional în toate cele cinci cazuri (cinci, prin adăugarea celor citate de Dumneavoastră), dată fiind valoarea categorică a tuturora. Există şi un dat mai special care mă atrage spre ei: am tendinţa să mă implic în situaţii evident dificile. Nu le ocolesc. Cînd am scris despre Maiorescu (*Maiorescu*. *Esteticianul*, Editura Junimea, Iaşi, 1987), criticile denigratoare (pentru a fi scos în faţă Gherea, după cunoscuta meteahnă proletcultistă), intraseră în surdină. Însă apăruse *Contradicţia lui Maiorescu* (mult lăudată, şi pe drept cuvînt), cartea lui Nicolae Manolescu. Dar care cuprinde şi unele negativisme puţintel căutate. Aici e aici. Cît despre Sadoveanu, pot spune, ca toată lumea, că nu-l îndrăgesc nici pe om, nici pe *Mitrea Cocor*. Despre această făcătură proletcultistă mi se pare o ruşine să se vorbească. Nu mă încumet să rostesc vreo judecată de valoare,

doar „să strig”. Sadoveanu are trei-patru, poate cinci capodopere. Atît. Manolescu l-a strîns bine în chingi, selectîndu-i din proza scurtă doar „zece povestiri”, încă din 1974 (Mihail Sadoveanu, *Zece povestiri*. Antologie şi prefaţă de Nicolae Manolescu, „Minerva”, 1974, 192 p.). Peste zece ani, în 1984, Fănuş Băileşteanu avea să fie mai generos, antologînd „cincizeci de povestiri”.

După decembrie 1989, însă, s-a pornit din senin o campanie critică de tip totalitarist. Prea era o mărşăluire din gard în gard. Aşadar, m-am decis să elaborez volumul *Sadovenizînd, sadovenizînd* (1999) cu oprire asupra stilisticii frazării (în *Hanul Ancuţei*, *Baltagul*, *Divanul persian*), domeniu unde povestitorul nu are egal.

Nici cu Mircea Eliade nu mi-a fost uşor. Iniţial, nu se afla în preocupările mele. Dar am avut un neplăcut eşec profesional, pe fond politic: mi s-a respins, de Securitate, un lectorat la Chicago în care îmi pusesem multe speranţe. Istoricul religiilor se afla acolo, în plină activitate. De la colegii de facultate, purtători de galoane, mi s-a tras necazul, cum s-a întîmplat să aflu ulterior. Mai mult decît atît, prea s-au răsturnat lucrurile după căderea Cortinei de Fier: înainte, profesorul de la Chicago era întîmpinat cu simpatie, ulterior - împroşcat în toate felurile. În acelaşi mod îl invoc şi pe Paul Goma, autor care ne-a reprezentat cu onoare în anii „Drepturilor omului” şi mai ales cînd romanul *Ostinato* era pe cale de a primi Premiul Nobel. A ajuns să fie pus la zid, în ţară, de prietenii lui scriitori, tocmai cei care fuseseră ajutaţi în momente grele, în anii „Europei libere”. Ne-am aştepta să se revolte cineva. Poate Gabriel Liiceanu s-o facă, după ce i-a topit o carte (*Culoarea curcubeului*), pe un motiv improvizat.

A.O.V.: *Omul din Calidor* este un tom lansat recent la Tîrgul de carte Bookfest, ediţia a VII-a, desfăşurat anul acesta, în perioada 30 mai-3 iunie, la Bucureşti. Vorbiţi-ne despre această lansare de carte. Cu ce impresii aţi rămas, de la ediţia din acest an a tîrgului?

P.U.: Pot spune că a fost o lansare reuşită. M-ar fi bucurat mai mult dacă Paul Goma însuşi ar fi fost de faţă. Poate n-o să vă vină a crede, dar nu l-am văzut altfel decît în fotografii pe Goma.

De regulă, lansările la „tîrguri" se desfăşoară în cadrul restrîns şi incomod din preajma standului organizat de editura în cauză. Un mod de a te afla în treabă, cu discursuri pripite, cu participanţi în trecere. De data asta am avut noroc. Editorul nostru, Valentin Ajder, directorul Eikon-ului, un om de ispravă, s-a asigurat de spaţiu confortabil la Cafeneaua literară a Bookfest-ului. Am avut timp suficient la dispoziţie, participare bună, intervenţii multe, de calitate, fără retorică zgomotoasă. Excelentă impresie a făcut Bujor Nedelcovici, vorbind aşezat, convingător, arătînd multă preţuire pentru scriitorul şi, în general, pentru victimizatul Paul Goma.

A.O.V.: În lucrarea de referinţă pentru estetica de la noi, *Mic tratat de estetică teologică*, apărută în prima ediţie în 1999 şi reluată cu ample adăugiri, sub acelaşi titlu, în 2009, fundamentaţi un domeniu nu tocmai facil, pornind dinspre estetica generală spre teologie, reinterpretînd conceptele de bază ale teoriei despre frumos. Ce aţi schimba sau aţi aprofunda la ceea ce aţi scris deja? «A mai rămas ceva de spus?» - lansez şi eu interogaţia unui alt estetician ieşean, mult regretat, Alexandru Husar.

P.U.: *Micul tratat de estetică teologică* reprezintă forma tipărită a cursurilor mele de *estetică generală*, pe care le-am susţinut, mai întîi, studenţilor de la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza" şi pe care le-am transferat la Facultatea de Teologie, după reînfiinţare (1989), la solicitarea conducerii de atunci. Am operat restructurări în acord cu profilul formării noului auditoriu, dar cu prudenţa de rigoare, pentru că beneficiarii se pregăteau şi pentru preoţie, şi pentru a deveni profesori, muzeografi, publicişti. Unul dintre ei mi-a urmat la catedră. Aşa că precizarea metodologică, sesizată corect de Dumneavoastră

(privind punctul de pornire: dinspre gîndirea pozitivistă şi speculativă, nu din perspectivă relevată şi înduhovnicită, pe „suişul" catafatic-apofatic), m-a protejat, cred, de unele posibile observaţii de specialitate strict teologică. Rugăciunea nu este un discurs literar, cum am lăsat să se înţeleagă simplificînd lucrurile; sfînta liturghie apare în formă spectaculară numai „privitorului ca la teatru", de la distanţă, care trece grăbit prin biserică să vadă şi să audă, mînat de simplă curiozitate; nu şi credinciosului care *participă* la slujbă, intens şi fiinţial, cu îndelungă experienţă şi încredere în speranţa transcenderii, a „vederii" lui Hristos, „faţă către faţă".

S-ar putea ca tema luminii să fie o noutate în sumarul cursului de Estetică. Dar eu am limitat-o la *lumina lină*, riscînd să rămîn departe de fondul problemei: lumina divină *increată*, a „rugului aprins". Am preferat să rămîn fidel punctului de plecare, anume esteticii generale şi să relev doar *lumina lină* paralel cu *lumina clară şi distinctă*, atîta vreme cît se resimt spiritualiceşte şi cu note proprii, prima în viaţa liturgică a Bisericii de Răsărit, a doua în cea de Apus. Iată, vă aprob: nu numai *ceva*, ci multe ar mai fi de spus. Poate o nouă ediţie să fie întărită şi de un avans mai curajos în spaţiile necuprinse ale *adevărului de credinţă*.

A.O.V.: Relativ recent, anul trecut, în 2011, aţi publicat un volum puţin mai altfel, să-i spunem. Este vorba despre lucrarea *Bucătăria vie. File de antropologie alimentară*. O carte de pionierat, fără doar şi poate, în domeniul antropologiei alimentare. Cum aţi putea defini semnificaţia acestui volum în ansamblul activităţii dumneavoastră scriitoriceşti?

P.U.: *Bucătăria vie* face parte din sfera mai largă a preocupărilor mele etnologice. Pînă acuma, am dat publicităţi volumul *Etnoestetica* (1998), apoi *Etnosofia* (2006) şi urmează, în curînd, *Etnoistoria*; un grup de teme destinate să propună o perspectivă mai convenabilă de recunoaştere şi preluare a culturii prealfabete, trecute, însă, riguros, prin filtrul gîndirii

contemporane. Pomenitele tipuri de experienţe spirituale (etnosofie, mentalităţi, estetică) s-au dovedit a fi mai rezistente în timp, din motivele arătate la vreme. Lor li se alătură şi *ştiinţa hranei*, în măsura în care se dovedeşte a fi folositoare omului, ca fiinţă gînditoare şi responsabilă de sine; nu ca pretext de subzistenţă a maselor de oameni şi de progresie în serie matematică a trusturilor comerciale, mafiote.

A.O.V.: Este cunoscut accentul pe care-l puneţi pe tradiţie, pe virtuţile clasice. Unde ne situăm acum din acest punct de vedere? Mai poate fi, dacă a fost cîndva, Europa, în acest sens, un model pentru noi?

P.U.: Dacă aveţi în vedere tradiţia culturală savantă, de tip clasicist, pot spune (şi-mi asum cutezanţa) că ţin mai mult la Socrate decît la Nietzsche, la Boileau decît la Lévi-Strauss, la Maiorescu decît la Gherea. Preferaţii mei au pledat pentru valorile perene care îl înnobilează pe om. Însă, dacă vă referiţi la tradiţia oralităţii, indiferent de pe ce meridian cultural provine, am constatat în repetate rînduri că multe elemente nu pălesc în faţa celor savante. Se „clasicizează" şi ele intrînd în marele tezaur al umanităţii. Asta încerc să arăt în *Etnosofia*, *Etnoistoria*, *Etnoestetica*, *Bucătăria vie*.

A.O.V.: Cum ar trebui să arate religia timpului nostru?

P.U.: Cum a fost dintotdeauna: a rămas aceeaşi din timpurile eroice pînă astăzi, din vremea apostolilor, a evangheliştilor, a predicatorilor, a martirilor. Biserica, tron şi chip al Mîntuitorului, a rămas neclintită, la locul ei, pentru cine este pregătit s-o „vadă". O schimbare s-a produs. Din păcate, în rău, în „împăgînire", proporţional cu înmulţirea populaţiei. I-a cuprins pînă şi pe mulţi dintre clerici, unii devenind notorii prin fapte oribile, „drăcăreşti". Aşa a fost mereu. Omul cade, dar se şi ridică, pentru că este şi făcut, şi re-născut. *Rugul aprins* se arată la sorocul potrivit. Nu partidele politice ca partide au izbîndit în închisorile comuniste, nu

puternicii zilei, nu torţionarii. Cine citeşte scrierile de detenţie şi de prizonierat semnate de Aurel State, Marcel Petrişor, Virgil Maxim, Octavian Voinea, Ioan Ianolide, Radu Mărculescu, ale preoţilor şi monahilor Grebenea, Gheorghe Calciu, Iustin Pârvu, Dumitru Bejan, Ţepordei înţelege din ce parte a venit sprijinul şi salvarea omului ca fiinţă creaturată.

A.O.V.: Avem nevoie acum, în contemporaneitate, de o reinventare a elitelor?

P.U.: Elitistul se „reinventează", cum spuneţi dumnea-voastră, după interese de moment. Vrea să se ştie că există pe lumea asta şi face declaraţii în acest sens; ocupă funcţii bine plătite, are acces pe micul ecran, ţine discursuri importante şi se simte bine. După mine, un decor inutil. Puternicii zilei cultivă *self-elita*, cum o numeşte „fratele răzleţ", pictorul şi eseistul Ştefan Arteni. „E vremea noastră, domnilor!", par a spune „neptuniştii".

A.O.V.: Cum vedeţi astăzi condiţia intelectualului în societatea românească?

P.U.: Vedeţi vreun intelectual pe undeva? Vreau să spun, o persoană cultivată, înzestrată cu minte-inimă şi devotată trup şi suflet unor idealuri umanitariste, fără interese personale, meschine? Intelectualul se formează greu, prin chinul muncii. Pentru asta sunt necesare instituţii temeinice, este nevoie de îndrumători pricepuţi, de încredere. Comunismul a distrus tot-tot, iar cei de astăzi au desăvîrşit răul. Nu avem instituţii venerabile, pîinea şi sarea noastră de toate zilele, nu avem sfetnici de încredere, nu avem sprijin în noi înşine, nu avem idealuri. Nu existăm.

A.O.V.: Filosoful Mihai Şora afirma că „nu se poate ajunge la libertate decît prin libertate". Dumneavoastră ce ne puteţi spune cu privire la conceptul de libertate?

P.U.: Nimic mai simplu: să redevenim *liberi*. Ştie oricine: e o chestiune de voinţă şi de opţiune. Se poate muri/ se poate trăi. Cum moartea are un singur sens – la fel şi viaţa (-*libertatea*). Să fie limpede: libertatea nu ne cade din balcon şi nici nu vine pe canale TV, infestate de ideologie.

A.O.V.: În finalul dialogului nostru vreau să vă întreb dacă aţi încercat vreodată să scrieţi literatură în sensul strict al cuvîntului. Şi, de asemenea, dacă vă leagă vreo amintire mai deosebită de Bucovina.

P.U.: Ar fi două întrebări. Distincte. Da. Cu decenii în urmă, am scris două piese de teatru. Una s-a şi jucat la Teatrul Naţional din Iaşi, pe timpul ceauşismului. Era o evocare a bătăliei lui Ioan Vodă cel Cumplit cu turcii, la Cahul-Basarabia. Domnitorul a avut posibilitatea să-şi salveze viaţa, nu să fie sfîşiat de cămile, cum s-a întîmplat; însă a preferat să lupte pînă la capăt, riscînd să moară împreună cu ai săi, liber, pe pămîntul ţării. De aici şi titlul: „Pasărea în cuibul ei *nu* piere", în răspăr cu binecunoscuta formulă paremiologică, *Pasărea în cuibul ei piere*.

Da. Am fost împreună la Cernăuţi, vara trecută, cu grupul sucevean. Vă amintiţi că ne-au întîmpinat cu însufleţire prietenii noştri Tărâţeanu şi Zegrea. Am văzut multe, acolo, răscolitoare. Dintre toate, evoc o scurtă şi semnificativă secvenţă. Pe o străduţă de lîngă piaţa civică, aproape de statuia lui Eminescu, două femei de la ţară vindeau cîteva ouă şi ceva mere, aşezate pe bordură. Am văzut-o pe una, arătînd spre noi: „Tu, dumnealor vorbesc româneşte". N-am să uit. Nici pe malul Bahluiului, nici pe malul Dîmboviţei nu am auzit o exprimare atît de frumos timbrată româneşte; doar în amfiteatre, la oamenii de cultură.

Aş adăuga, în aceeaşi ordine de idei. La Vălenii-de-Munte se organizează vară de vară cursuri şi cicluri de conferinţe, în tradiţia lui Nicolae Iorga; prilej de întîlnire a românilor „de pretutindeni". Anul trecut, o profesoară transnistriană de la Grigoriopol a declarat într-un anume context, cu mulţi martori de faţă pe care îi

am clar în memorie: „Eu sunt o eroină. M-am zbătut o vreme, dar nu m-am lăsat pînă nu am înființat o școală de română în orașul meu. Am numai șapte elevi, dar sunt o eroină”. Îmi spun acum, gîndindu-mă la aceste două mesaje care ne vin de la Cernăuți și de la Grigoriopol: avem o șansă. Există „România profundă”, reper decisiv. S-o redescoperim!

Cuprins

Cuvânt înainte 7

Capitolul I Naşterea Afroditei 9
1. Tradiția clasică 12
2. Mitul apei 15
a) *Ritualul închinării* 16
b) *Descântec şi poezie* 22
c) *Sărbătorescul* 26
3. Legenda Focului 29
4. Legenda celor trei meşteri 33
5. Cosmos „negativ” 37
a) *Cazul M(ărie)* 39
b) *Apă vie şi apă moartă* 42
c) *Soare bun şi soare negru* 47

Capitolul II Estetica elementelor 50
1. Frumusețea naturii 52
a) *Natura ca reper moral* 55
b) Frumosul utilitar 58
2. Frumosul uman 63
a) *Frumusețea cea dintâi* 66
b) *Frumusețea împodobită* 69

Capitolul III Peisaje celeste 73
1. Geneza biblică şi cultă 73
2. Imaginea folclorică a raiului 78

Capitolul IV Peisaje terestre 89
1. Raiul şi curtea 90
2. Ceremonialul mimetic 98

Capitolul V Modele de frumusețe şi portrete eroice ..113

1. Modelul divin 113
2. Modelul voinicesc 131
3. Modelul agro-păstoresc 142
4. Forme caricaturate 152

Capitolul VI Geografia lui „dincolo” 159
1. Tot la iad, la iad, la iad 163
2. Tot la rai, la rai, la rai 175

Capitolul VII Estetica urâtului 178
1. Frumos şi urât 183
2. Râsul şi obiectul comic 188

Încheiere 196

Interviu